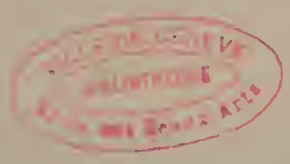
THE GETTY CENTER LIBRARY
Why ask for the moon
when we have the stars?
AS

REVUE

DES

ARTS DÉCORATIFS

TOME II



TENUÉE
GRANDIT
UNION CENTRALE
DES
ARTS DÉCORATIFS
REVUE
DES
ARTS DECORATIFS
DEUXIÈME ANNÉE
1881-1882
PARIS
A. QUANTIN, IMPRIMEUR-ÉDITEUR
7, RUE SAINT-BENOIT, 7

THE GETTY CE
LIB

Composition et dessin de Charles-Victor Normand.

LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

DU 28 OCTOBRE 1879 AU 8 MARS 1880

A MONSIEUR LE DUC DE CHAULNES

Président du comité directeur du Musée des arts décoratifs.

Monsieur le duc, mon cher président,

Lorsque les soins nécessaires à votre santé vous forcèrent d'interrompre, pour un temps, la tâche de dévouement que vous aviez acceptée en faveur du Musée naissant des Arts décoratifs, le comité directeur voulut bien — sur votre insinuation, j'imagine — me faire l'honneur de me choisir pour exercer l'intérim de vos fonctions jusqu'à un rétablissement que nous espérons toujours prochain. J'avais, en d'autres temps, excité les esprits dans la mesure de mes forces vers la création de ce Musée dont tout le monde, en France, comprenait l'urgente nécessité. L'exemple de l'Europe entière était là pour nous solliciter à une œuvre où

nous, les premiers dans les concours des expositions universelles, arrivions les derniers, alors qu'il s'agissait d'organiser des musées de modèles qui en étaient la conséquence. J'aurais eu mauvaise grâce à refuser ma part d'activité à une entreprise patriotique où vous, monsieur, aviez dépensé une si généreuse ardeur, et où, sans acception de partis et pour le seul bien de l'art et de l'industrie nationale, je trouvais, dans le comité d'alors, des coopérateurs aussi zélés que M. le comte de Ganay, notre vice-président, et MM. Édouard André, Ballu, Fel, Barrias, G. Berger, le marquis de Biencourt, Emm. Bocher, Boucheron, Bouilhet, P. Dalloz, Gust. Dreyfus, Duplan, Dupont-Auberville, Fourdinois, le baron Gérard, Gérôme, qui depuis a cédé sa place à Albert Goupil, E. Guillaume, G. Lafenestre, Tardieu, remplacé depuis par Alb. Liouville, Ad. de Longpérier, Louvrier de Lajolais, Mannheim, P. Mantz, Antonin Proust, le baron Adolphe de Rothschild, le duc de Sabran, de Sourdeval, auxquels ont été adjoints, depuis lors, MM. le comte Clément de Ris, Ch. Ephrussi, L. Fould, V. Gay, A. de Liesville, Edm. Taigny. Le comité avait dès lors pour secrétaire M. de Champeaux. Je ne parle point des services de chaque heure, rendus par M. Gasnault, secrétaire général du Musée.

Un dissentiment avec mes chers collègues sur une question, ou plutôt sur un incident, où j'ai cru, à tort peut-être, gravement intéressé le principe de l'initiative privée, sur lequel repose, à mon sens, toute l'économie et le bon avenir de notre œuvre, m'a engagé à donner ma démission de la présidence intérimaire du comité directeur ; et je pense qu'à cette occasion il convient que je rende compte au comité et à vous, en un résumé sommaire, des travaux accomplis par mes collaborateurs et par moi depuis le 28 octobre 1879.

Dès cette séance même du 28 octobre étaient votées :

1° Les sommes nécessaires à l'installation décente du Musée des Arts décoratifs dans le palais des Champs-Élysées, où l'État venait de nous concéder très courtoisement quelques salles, le jour où il avait repris possession, en faveur de la préfecture de la Seine, du pavillon de Flore occupé provisoirement par notre Société, deux années durant, après tant de démarches de vous, et où le comité que vous présidiez avait organisé ses deux premières et très brillantes expositions de tableaux de maîtres anciens et d'œuvres diverses de l'art décoratif moderne ;

2° La nomination d'une commission pour le projet de fusion de la Société du Musée avec celle de l'*Union centrale*. Il est certain que dès le premier jour nous avions compris — et les incidents d'aujourd'hui ne nous donnent que trop raison — combien ces deux Sociétés, nées de la même

pensée et chargées de servir les mêmes études et les mêmes progrès, avaient besoin d'unir étroitement leurs forces pour faire pénétrer l'idée commune dans un public indifférent, mal renseigné ou hostile, et nous garder d'invasions et d'absorptions périlleuses. La fusion s'est faite heureusement et dignement; nos intérêts supérieurs sont absolument liés, et nos deux Sociétés, tout en agissant chacune avec liberté, pour son meilleur développement spécial, n'ont plus rien d'isolé dans leur effort mutuel, et qui ne concoure au même but, et ne se défende et ne se couvre l'une par l'autre.

L'une des conséquences immédiates de cette intime alliance fut la publication, aussitôt résolue, d'un bulletin commun à l'*Union centrale* et au *Musée,* publication destinée à l'utile propagande de nos programmes, de nos actes et de toutes les tendances de notre œuvre, et dont la rédaction en chef fut confiée à M. Louvrier de Lajolais, assisté, pour notre part, de M. Victor Champier. L'actif M. Quantin accepta d'être l'éditeur de notre *Revue des Arts décoratifs*.

La réouverture du Musée avait été fixée au 10 avril 1880. Il s'agissait de donner au public, dans nos galeries nouvelles, appropriées avec grand goût par notre habile architecte, M. P. Lorain, une impression favorable des services que nous pourrions rendre à l'instruction des artistes et des artisans, et aussi des amateurs. Il fut convenu qu'outre le classement des curiosités diverses acquises par le Musée sous votre présidence, un appel serait fait aux collectionneurs pour solliciter d'eux le prêt des pièces les plus intéressantes de leurs cabinets, qui pourraient compléter les séries projetées. Dans la séance du 24 décembre était résolue une exposition de dessins d'ornement d'anciens maîtres. Cette exposition, qui s'accordait si bien avec la sorte d'enseignement qui nous appartient, fut naturellement confiée à MM. Gust. Dreyfus et Ch. Ephrussi, lesquels avaient, l'année précédente, organisé, avec tant de succès, cette admirable exposition de dessins des grands maîtres anciens, qui avait fait courir tout Paris au palais de l'École des beaux-arts. Vous avez su, par le catalogue qu'en rédigea alors M. Ch. Ephrussi avec sa science accoutumée, ce qu'avait été cette tant curieuse exposition des dessins de décoration et d'ornement fort peu connus jusqu'à ce jour, et qui sortaient pour la première fois des portefeuilles de Mgr le duc d'Aumale et de MM. Destailleur, Bérard, de Goncourt, Lesoufacher, Odiot, Guichard, Beurdeley, Eud. Marcille, Foulc, Spitzer, le comte de la Béraudière, Alb. Lenoir, le baron Pichon, Carré, Natalis Rondot, etc., etc., et de la bibliothèque de l'Opéra, et de l'*Union centrale,* etc., etc. En même temps, dans la grande salle voisine, MM. Dupont-Auberville et V. Gay

organisaient une magnifique exposition de tissus et broderies dont ils rédigeaient eux-mêmes le catalogue, et dont la très riche collection de M. Dupont-Auberville, prêtée sans condition de temps à notre Musée, formait naturellement le fonds le plus précieux. L'étonnante collection de faïences et de porcelaines de M. Gasnault, déjà acquise par M. Dubouché pour le musée de Limoges, occupait deux salles tout entières, entre lesquelles une troisième salle était consacrée à l'ensemble des compositions et études, si variées et si instructives, du grand décorateur, M. Galland. — Une innombrable série d'éventails, rassemblée et disposée par les soins de M. G. Bapst, et pour laquelle les plus nobles et les plus élégantes Parisiennes, Mme la princesse Mathilde en tête, Mmes Furtado-Heine, la duchesse de la Trémoille, Drouin de Lhuys, Alex. Dumas, la comtesse Edm. de Pourtalès, Jules Ephrussi, Léon Fould, la comtesse Clément de Ris, Jubinal, MM. le Dr Piogey, Bapst, Fayet, Sichel, Burty, etc., avaient bien voulu vider pour un temps leurs écrins, était dispersée sous des vitrines, dans cette même salle des tissus où se voyait aussi la très singulière collection de boutons peints ou ornés de M. le baron Pérignon. — M. Darcel avait bien voulu rédiger le catalogue d'une très belle série de tapisseries, dont les plus intéressantes avaient été prêtées par M. le baron d'Hunolstein, par le Mobilier national et par MM. Lowengard, Beurdeley, Michel Ephrussi, E. Peyre, Lavaley, etc. — La famille de Rothschild s'était vraiment signalée par son obligeance pour notre exposition : le baron Adolphe avait prêté son célèbre collier grec et ce superbe bronze florentin qui couronnait la vitrine des bronzes et de l'argenterie ; le baron Arthur, un groupe de porcelaine de vieux sèvres d'une valeur fabuleuse ; Mme la baronne Gustave, son fameux éventail de Boucher et ses boîtes de vernis Martin ; Mme la comtesse Léon de Biencourt, M. le vicomte de Mortemart, Mme Ramadié, M. Leroux, M. Ch. Mannheim, des pièces d'argenterie merveilleuses ; M. Em. Peyre, des boiseries sculptées d'un art très varié, et entre autres, les marqueteries italiennes du château d'Urfé ; M. Dupont-Auberville, d'autres boiseries et quantité de pièces de céramique ; M. Maciet, des terres cuites ; M. Feuardent avait rempli toute une vitrine de délicieuses figurines de Tanagra ; M. Maillet du Boullay avait prêté des armes, des coffrets damasquinés ; M. Gasnault, des bronzes chinois et japonais ; d'autres bronzes encore nous étaient venus de MM. le vicomte de Ganay, Strauss, Gust. Dreyfus. Mme la marquise de Talleyrand-Périgord nous avait prêté son grand bas-relief de Lucca della Robbia ; Mme la duchesse de Luynes, un précieux album de famille, des fêtes sous Louis XV. La salle orientale, disposée au haut de l'escalier par M. Albert Goupil, montrait, outre

les admirables étoffes de l'ordonnateur, la curieuse collection de M. de Saint-Maurice et les manuscrits orientaux de M. Firmin-Didot. Inutile de dire que l'*Union centrale* avait mis, dès le premier jour, toutes ses curiosités à notre disposition.

L'art moderne n'était pas oublié dans cette fête des yeux, et les vrais patrons de l'*Union centrale,* ceux pour lesquels est institué le Musée des Arts décoratifs, avaient prêté main-forte à notre exposition : la maison Christofle avait envoyé ses reproductions des trésors de Bernay et d'Hildesheim; M. Fourdinois, des bois sculptés; M. Barbedienne, des bronzes; M. Lièvre, sa table de Mme de Cassin; M. Piat, une fontaine en argent; MM. Deck, Gust. Noël, Michel Bouquet, Dammouse, Jouve, etc., des morceaux importants de céramique.

Enfin l'administration des beaux-arts mettait à notre disposition vingt-huit moulages de l'atelier du Louvre pour la décoration de nos escaliers et de nos salles, plus vingt pièces choisies de porcelaine pour compléter chez nous la charmante vitrine de Sèvres. — Ce fut, il faut le dire, de la part de tous un entrain et un empressement admirables, et le bruit dut vous en parvenir alors par la presse qui nous fut extrêmement favorable.

Quand le moment vint, hélas! de redisperser toutes ces merveilles, il fallut songer à couvrir les murs dénudés d'œuvres nouvelles d'un sens analogue, toujours appropriées à l'enseignement qui est notre but, et dans la séance du 22 juin, le comité décidait que les dessins anciens seraient remplacés par une exposition de peintures anciennes d'art décoratif qui serait organisée par M. Féral, sous la direction de MM. de Ganay et Alb. Goupil. Vous connaissez par le catalogue, dont M. le comte Clément de Ris accepta la rédaction, l'importance de ce nouveau groupe de peintures décoratives auquel voulurent bien concourir la manufacture des Gobelins, la Bibliothèque nationale et la ville de Paris, puis MM. le baron de Beurnonville, le vicomte de Ganay, le comte de la Béraudière, Beurdeley, P. de Saint-Victor, E. Marcille, Féral, le baron de Schwitter, le baron Gérard, Alb. Liouville, Ch. Pillet, J. Maciet, etc., etc.

Enfin, quand fut encore écoulée la période de cette seconde exposition, le comité directeur, dans sa séance du 20 octobre, en résolut une troisième qui complétait logiquement le cycle des deux premières, en décidant de remplacer l'exposition des peintures anciennes par celle des peintures et dessins de décorateurs modernes dont les principaux éléments venaient de figurer à l'exhibition de l'*Union centrale*. M. de Champeaux a rédigé le catalogue de cette dernière série, qui n'est pas la moins curieuse ni la moins profitable et

qui réunit dans nos galeries tous ou presque tous les noms de ces maîtres qui font l'honneur de la décoration moderne : Baudry, Puvis de Chavannes, Delaunay, Galland, Lameire, Mazerolle, L.-O. Merson, Ehrmann, Ch. Chaplin, Steinheil, Lechevallier-Chevignard, Chabal-Dussurgey, Lansyer, etc., — et des sculpteurs, E. Guillaume, Moreau-Vauthier, G.-J. Thomas, P. Dubois, Mercié, Ch. Gauthier, etc., etc. — En même temps, M. Julien Gréau, l'éminent amateur, aux collections si variées, voulait bien remplir l'une de nos salles d'un choix exquis de ses bronzes antiques, dont le catalogue était rédigé par M. de Villefosse, et ajoutons, en passant, que cette suite de savants catalogues, confiés aux plumes les plus compétentes, ne sera pas l'un des moins précieux souvenirs que notre Musée laissera des services qu'il aura pu rendre.

Déjà, sous votre présidence et par vous-même, le Musée s'était enrichi de dons considérables. Depuis lors, les amateurs et les artistes ont singulièrement grossi le noyau de nos séries diverses : le South-Kensington Museum nous a comblés généreusement de ses albums, de ses catalogues et de vingt-quatre reproductions en galvanoplastie ; l'administration des beaux-arts a gratifié nos portefeuilles de six cents estampes de la chalcographie du Louvre ; MM. Édouard André, Jules Maciet, Natalis Rondot, Edm. Taigny, G. de Monbrison, Alph. Thibaudeau, P. Sédille, Ch. Ephrussi, G. Dreyfus, Guichard, Ch. Stein, Th. Biais, etc., etc., ont fait preuve, à notre endroit, de leur libéralité accoutumée. Mais ce sont surtout les artistes qui ont compris que le Musée était leur chose et qu'il était destiné à devenir le Luxembourg des œuvres d'art décoratif. De là le don, par M. Galland, d'une grande frise ; par M. Lameire, du carton du tympan de la salle du Trocadéro ; par M. Ch. Donzel, d'un cadre de compositions céramiques ; par M. Ulysse Besnard, de trois pièces de faïence ; par M. Deck, d'un grand vase (modèle de l'Alhambra) ; par M. Boulenger, de quatorze pièces charmantes de sa manufacture de Choisy-le-Roi, qui sont venues prendre place à côté de celles acquises, à l'Exposition universelle de 1878, de MM. Hache et Pepin-Lehalleur, de Vierzon ; par M. Pull, d'un de ses plats de faïence ; par M. Damouse, de six assiettes et un vase de porcelaine décorée grand feu ; par M. Francastel, d'un bas-relief en faïence ; par M. Bouquet, d'une peinture sur faïence émaillée ; par M. Christofle, d'un service à café Louis XVI, en galvano-argent ; par M. Durenne, de deux bas-reliefs en fonte d'après Jean de Bologne ; par M. Ambr. Choiselat, d'un bas-relief en plâtre bronzé, portrait de Le Brun entouré d'attributs, etc., etc.

Dans ces derniers temps, la ville de Paris a bien voulu nous prêter

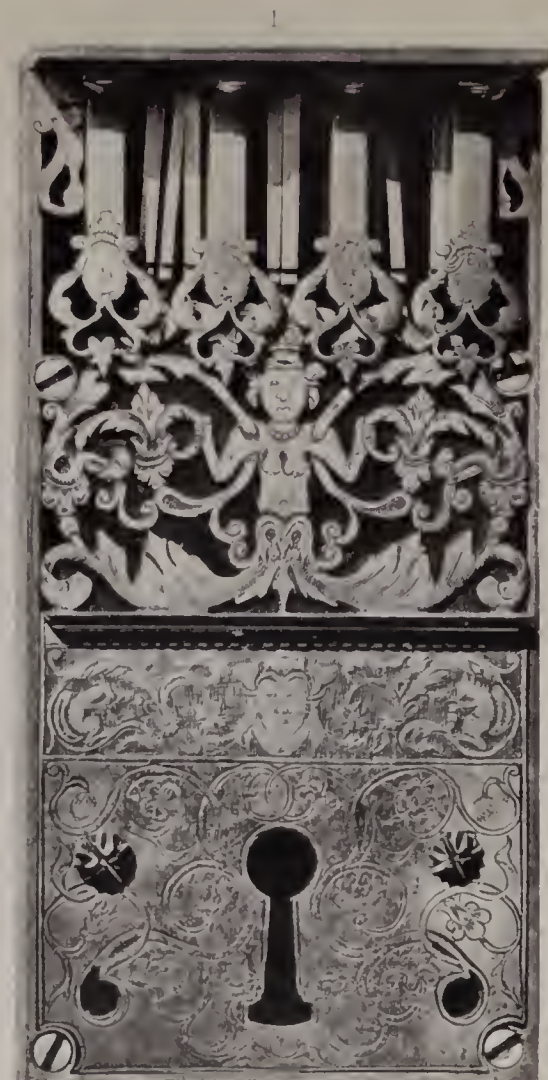
deux très belles rampes en fer forgé, provenant des démolitions de l'hôtel des Postes ; et l'administration des beaux-arts a autorisé le dépôt, dans notre Musée, du modèle colossal en plâtre de la porte Est du grand Tope bouddhique de Sanghi dans l'Inde centrale, territoire de la Begum de Bhopal, que le Kensington Museum avait offert, il y a quinze ans, à la France en échange du moulage du piédestal de la colonne Trajane, et qui, par suite de nos démarches, lui était enfin livré.

Sur ses très modestes ressources, le Musée s'est appliqué à acquérir ce qu'il jugeait le plus nécessaire à l'étude de ses visiteurs, c'est-à-dire des moulages : une cinquantaine provenant de l'atelier de l'École nationale des beaux-arts ; une vingtaine fournis par M. Mathivet d'après des morceaux de l'Hôtel de Ville, Carnavalet, Écouen, etc. ; cinq, fournis par M. Küsthardt, d'après divers objets provenant d'Hildesheim. Lors de la vente récente des curiosités du musée Carnavalet, nous avons acquis quarante-trois pièces d'arts divers : ferronnerie, bois sculptés, céramique, dinanderie, etc. D'autre part, notre collègue, M. Edm. Taigny, a bien voulu acquérir pour nous dix-neuf pièces de céramique chinoise, japonaise, etc.; notre autre collègue, M. Alb. Liouville, s'est chargé de même pour nous de l'acquisition de trois tableaux d'études de fleurs du commencement du XVIIe siècle ; inutile de noter d'autres menus achats, tels qu'une esquisse décorative de Ricci, un Christ en grisaille, émail de M. Alfred Meyer, qui ne sont rien à côté des douze tableaux, des cent vingt dessins et de tant d'autres curiosités, donnés généreusement par M. Jules Maciet.

Voilà, mon cher président, ce qui a été fait durant ces seize mois ; voilà où en est aujourd'hui le fonds de notre Musée. Je n'ai point à ajouter que pendant cette période le comité directeur n'a cessé, dans ses réunions, de tourner et de retourner les très graves problèmes relatifs à son avenir toujours menacé et à sa meilleure organisation. La question de son emplacement si intimement liée à sa définition même et à tout son programme nous a surtout et constamment préoccupés, et, dans sa séance du 24 avril 1880, en même temps que M. Bouilhet proposait de « réunir dans une de nos salles les spécimens les plus parfaits de la fabrication artistique de notre époque », ce qui exprimait clairement cette très juste pensée rappelée par moi tout à l'heure, à savoir que notre Musée se sentait, d'instinct, destiné, bon gré, mal gré, à devenir le musée du Luxembourg de l'art industriel contemporain (on est revenu à cette idée le 7 février dernier, en « chargeant MM. Bouilhet et Taigny de se mettre en rapport avec les industriels dans le but d'acquérir, dans des conditions favorables, des objets d'art devant contribuer au

développement de nos collections »), ce même jour du 24 avril 1880, le comité directeur nommait une sous-commission composée de son président et de MM. Éd. André, Bouilhet, Antonin Proust, Liouville, de Ganay et Ephrussi, « dans le but d'étudier les trois points suivants : 1° choix d'un local définitif; — 2° organisation d'un programme pour le classement et le développement des collections ; — 3° demande de subvention au gouvernement ». Tout était dans ces trois points, la question de vie, la question de mort, et peut-être même l'une portant l'autre, ou cachée dans l'autre. Il en a été de cette commission, mon cher président, comme de toutes celles que vous et moi avons connues, — et je ne crois pas, en disant cela, offenser bien cruellement nos chers collègues ; — mais les questions sont restées debout. Il suffirait peut-être, pour les résoudre, d'examiner, une fois pour toutes, avec netteté, les conditions d'origine, les conditions vitales d'un tel musée dans notre pays. Vous vous souvenez mieux que personne de l'élan merveilleux qui accueillit dès l'abord la pensée de cette création. Tout le monde voulut en être, et nous comptâmes un moment parmi nos porte-drapeaux jusqu'au président lui-même du Sénat d'alors. Les chambres de commerce de Paris et de Lyon, tous les grands manufacturiers, tous les amateurs et les artistes, tous ceux qui, de près ou de loin, s'intéressent au progrès du goût dans notre industrie nationale, s'inscrivirent dès le premier jour sur la liste de nos souscripteurs. Personne ne songea à s'enquérir de quels éléments allait se composer ce musée. Il fallait un Musée des Arts décoratifs, un vaste ensemble de documents spéciaux à l'usage des artisans français; chacun en reconnaissait, chacun en proclamait la nécessité. Ce fut une affaire d'entraînement et d'enthousiasme tout autant que de réflexion. Personne ne songea, dans cette première heure, à marquer en quoi notre Musée pouvait et devait différer du *Kensington Museum,* qui tournait la tête de l'Europe entière.

Les collections publiques de Paris, si riches et si variées, n'avaient pas attendu pour naître le prodigieux épanouissement du Kensington, ni son accumulation improvisée, même un peu confuse, des produits de l'art dans tout l'univers. Au Louvre s'était dès longtemps concentré l'art pur, en peintures, en dessins, en sculptures, marbres et bronzes de l'antiquité et de la Renaissance; en bijoux, vases, ustensiles, fragments précieux de tous les âges, depuis l'Égypte jusqu'à Louis XVI ; — à la Bibliothèque nationale, le cabinet des estampes et celui des médailles ; — à l'École des beaux-arts, une collection superbe de moulages classiques qui va se compléter au Trocadéro, et une admirable bibliothèque d'art ; — à Sèvres, un musée céra-



A Quantin Imp Edit

SERRURERIE — MUSÉE DU LOUVRE

1 Serrure en fer ajouré et gravé (XVIIe siècle) 2 Clef en fer (siècle XVIIe siècle) 3 Clef en fer (siècle XVIe siècle)

mique, comme il n'en est de plus riche nulle part au point de vue technologique ; — à l'hôtel de Cluny, un musée archéologique des curiosités du moyen âge et de la Renaissance, curiosités dont les plus délicates se retrouvaient au Louvre dans les salles Sauvageot, dont les plus parisiennes se recueillaient au musée Carnavalet ; — dans le château de Saint-Germain, les antiquités celtiques et gallo-romaines ; — au Conservatoire, les instruments de musique ; — à l'hôtel des Invalides, une série étonnante d'armures et d'anciens instruments de guerre ; — au Conservatoire des arts et métiers, un rassemblement considérable de machines et des productions de l'industrie en tout genre ; — à l'île des Cygnes, le groupe intéressant des plus belles pièces du mobilier national ; — aux Gobelins, la galerie des modèles et des types anciens de l'art de la tapisserie, galerie qui va de jour en jour réparant ses pertes cruelles, causées par l'incendie de la Commune. — Nous avions tout cela, et il nous fallait encore un Kensington.

Oui, il le fallait, et il nous y faudra travailler jusqu'à ce que nous l'ayons ; mais que nous l'ayons vraiment utile et vraiment profitable à son but, qui est l'instruction pratique de nos ouvriers. Il ne s'agit point d'une entreprise de parade. Nous avons voulu et nous devons vouloir jusqu'au bout créer une œuvre sérieuse, une œuvre d'enseignement quotidien. Donc, pour un tel musée, si l'on pense à son emplacement logique, ce n'est ni au Trocadéro qu'il faut songer, bien que moi-même jadis j'aie, par erreur, rêvé de ce beau local, qui semblait nous tendre ses grands bras ; ce n'est pas au palais des Champs-Élysées, bien que nous ayons été très heureux que l'État nous y prêtât un asile passager qui nous a permis d'y faire acte de vie aux yeux du public ; ni aux bâtiments qui attiennent à l'église de l'Assomption ; ni aux ruines calcinées de l'ancien Conseil d'État ; c'est vers le quartier Saint-Antoine ou vers le quartier du Temple qu'il faut tendre, vers quelque hôtel Sully, ou vers les *Magasins réunis,* ou mieux encore vers quelque hôtel de la place Royale contigu à l'*Union centrale*. Tous ces noms-là ont été maintes fois prononcés et débattus dans notre comité, et là est la vérité. Je me contenterais, pour ma part, je le dis bien haut, de n'importe quel pauvre vieux logis, sur la porte duquel se planterait tranquillement notre drapeau, où s'empileraient provisoirement les séries encore bien modestes de nos collections, mais dont les murs craqueraient peu à peu à mesure que se ferait le trop-plein et s'ouvriraient sur les maisons voisines. Ce musée populaire, ce Louvre des arts décoratifs, ce répertoire des chefs-d'œuvre de l'ornement et du mobilier, où l'ouvrier parisien, très avide d'études, reconnaîtrait vite ses types familiers, serait, je n'en doute pas, adopté rapidement par lui avec le

respect et la faveur intime d'un musée qu'il sentirait bien le sien, qui serait l'orgueil et la richesse de son quartier, qu'il pourrait hanter chaque jour avec sa famille et ses apprentis ; et quand nous y aurions accumulé, par tous les moyens de reproduction que la science de notre siècle met abondamment à notre disposition, le fonds suffisant de modèles nécessaires pour l'initiation des artisans au goût caractéristique de chaque époque fameuse, alors, certainement, s'éveillerait tout de bon la générosité aujourd'hui sommeillante des amateurs ; car, à quoi bon nous le cacher? les amateurs pas plus que le gros du public n'ont, à cette heure, qu'une demi-confiance dans l'avenir de notre entreprise, pour lesquels notre titre lui-même, le *Musée des Arts décoratifs,* si clair et expressif pour nous, n'offre pas un sens bien net, faute d'être expliqué par sa place et son utilité visible. Alors, dis-je, les amateurs viendront, échauffés par cet excellent esprit d'émulation, que nous voyons si profitable, depuis quelques années, à l'enrichissement du Louvre et de l'École des beaux-arts, et de toutes les institutions d'art vraiment intéressantes. Nous les verrons imiter le généreux sir Richard Wallace, lequel, comme on sait, a déposé le plus brillant de ses splendides collections dans le quartier le plus loqueteux et le plus misérable de Londres. C'est alors que nous pourrons exécuter ce qu'a proposé, à plusieurs reprises et si justement, à notre comité M. le marquis de Biencourt, à savoir de disposer des salles représentant l'art et le goût de chaque siècle, le mobilier du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe, et ainsi jusqu'à l'ameublement de Perrier et de Riesener. L'amour-propre s'en mêlera parmi les donateurs, et l'honneur, j'allais presque dire la gloire de voir leurs noms inséparables d'une œuvre du plus réel patriotisme, et cloués à tout jamais à des galeries consacrées au classement des merveilles dont le rassemblement a fait leur renom et rempli le meilleur de leur vie, fera ce que ne peut pas, ce que n'a pas le droit de faire l'État avec toute son autorité. Je défie en effet l'État de dénaturer de leur caractère acquis nos grandes collections nationales : de dépouiller le Louvre de sa collection Sauvageot et d'aucune partie de ses trésors d'art supérieur; le musée de Cluny de ses agglomérations archéologiques ; l'École des beaux-arts de ses moulages indispensables à l'étude des jeunes artistes et à l'enseignement de ses professeurs, et même le garde-meuble de ses tapisseries et de son mobilier de cérémonies, nécessaires à la décoration des palais et aux fêtes de la nation. L'État, il faut qu'il s'en rende bien compte, ne peut rien dérober aux collections publiques déjà existantes. L'Angleterre qui, pour Kensington, procédait de prime abord sur un terrain nu et nouveau, n'a eu rien à emprunter à aucun établissement d'art fondé dans un but antérieur, et certes

elle ne s'en fût jamais avisée. Mais ce pourrait bien être en France une illusion de bureaucrates, lesquels ne se doutent guère que de pareilles entreprises ne sauraient être des œuvres s'accomplissant au fond d'un cabinet et par des décisions prises sur le papier; qu'il y faut l'ardeur personnelle extérieure, libre et désintéressée d'agitateurs pleins de feu et de connaissances spéciales.

Il est vrai aussi que l'État a besoin de voir s'organiser et fonctionner un tel musée pour compléter le cercle des moyens d'instruction du pays; et que la ville de Paris n'y est pas moins intéressée au profit de l'industrie qui fait sa richesse. Et c'est en quoi l'État et la ville doivent se concerter, pour prêter à l'œuvre leur aide toute-puissante : à la ville de Paris de fournir le local et l'appropriation de la construction ; — à l'État il appartient d'octroyer chaque année au Musée des subventions dignes de lui, comme il subventionne l'École spéciale d'architecture et d'autres établissements d'utilité publique, laissant à l'initiative privée, forte de tels encouragements et fermement appuyée sur la pleine bonne volonté du gouvernement, le soin de remplir les cadres d'un programme convenu; elle sentirait qu'elle peut travailler désormais, en toute sûreté de l'avenir, à une œuvre devant profiter à l'enrichissement, à l'éducation et à la prospérité de la nation tout entière.

C'est ainsi, mon cher président, que je comprends le rôle de chacun dans la conduite de l'entreprise dont vous avez, avec tant de zèle et de dévouement, dirigé les premiers efforts; telle est, à mon sens, la marche qu'elle doit suivre en écartant de plus en plus, ce qu'elle a fait dès le premier jour, les préoccupations de l'esprit de parti qui, s'il s'empare d'elle, la peut faire échouer dès demain. Elle triomphera, au contraire, à coup sûr, car elle est profondément utile et glorieuse, si on veut bien lui permettre de rester l'œuvre de tous.

Recevez, mon cher président, la nouvelle et bien sincère assurance de mes meilleurs sentiments.

Avril 1881. PH. DE CHENNEVIÈRES.

Cachet du Musée des Arts décoratifs.
Composition de M. Chaplain.

LES

TAPISSERIES DÉCORATIVES[1]

IRE que des tapisseries sont décoratives semble un pléonasme; il était cependant nécessaire d'indiquer quel est l'objet du recueil que doivent précéder ces lignes.

Dès la fin du siècle dernier, en effet, l'on a commencé d'exécuter des tapisseries d'après des tableaux qui n'ont aucun caractère décoratif et sans s'occuper même de les compléter par une bordure, et l'on est arrivé ainsi et insensiblement à produire des fac-similés de peintures avec un talent et un bonheur de réussite qui ne rendent que plus condamnable cette pratique, relativement nouvelle. Mais aujourd'hui que la mode est revenue d'employer les tapisseries à l'ornement des maisons, l'on est également revenu à une plus juste appréciation de leur rôle, et, par suite, de leur caractère, et il a semblé utile de montrer par quelles phases l'art de faire intervenir la représentation de la figure humaine agissant dans l'histoire ou dans la Fable, avait passé depuis les commencements de la Renaissance dans ses applications au décor des tissus.

Sans pouvoir remonter jusqu'à l'antiquité, dont les tentures nous sont si inconnues qu'on ne sait même si les auteurs qui en parlent désignent des tapisseries, des broderies ou des peintures, et sans vouloir nous occuper du moyen âge le plus reculé sur les produits duquel règne la même incertitude, nous n'irons pas plus loin que l'époque qui a immédiatement précédé la Renaissance.

1. Cet article doit servir d'introduction à l'ouvrage intitulé les *Tapisseries décoratives du Garde-Meuble*, par M. J. Guichard et M. Alfred Darcel, édité par M. J. Baudry, et auquel nous empruntons une des nombreuses planches hors texte dont il est orné.

Pour les nobles et les princes du moyen âge, gens essentiellement nomades, les tapisseries étaient des meubles de première nécessité. Transportant tout avec eux pour camper dans leurs palais ou leurs hôtels, leurs châteaux ou leurs manoirs, ils trouvaient dans les tapisseries un revêtement pour les murs, un abri contre les courants d'air, et des cloisons pour diviser les pièces trop grandes en réduits habitables. Partout où ils allaient s'installer, des charrettes chargées de tapisseries les précédaient.

Aussi pour des tapisseries qui devaient se plier à toutes les nécessités des murs à couvrir et des installations à faire, le sujet devait être assez disséminé pour que quelque figure se présentât toujours aux regards. D'ailleurs l'art de composer un tableau suivant les formules académiques était inconnu des imagiers du moyen âge.

Leurs figures s'alignaient comme dans un bas-relief, sur un fond uni ou à peine décoré de quelques légers ornements.

Quant aux bordures qui étaient inutiles, elles semblent avoir été inconnues, tandis que dans les vitraux rigides et toujours encadrés par une architecture immuable on avait reconnu de bonne heure la nécessité de limiter l'ensemble par un motif d'ornement.

Avec le xve siècle et le naturalisme des peintres des écoles du nord, le paysage s'introduit dans les fonds et l'on connaît des tapisseries de la fin du xive siècle qui, par l'importance du paysage, peuvent être classées parmi les verdures.

Vers le milieu du xve siècle les scènes se compliquent, on veut en montrer tous les détails, et, comme on ignore aussi bien les lois de la perspective linéaire que celles de la dégradation des teintes, il en naît quelque confusion. Les fonds disparaissent sous les personnages qui, tous de même grandeur et revêtus de couleurs également intenses, s'étagent les uns au-dessus des autres. L'effet produit est diffus et concorde avec celui des vitraux qui ne sont que des tapis lumineux. Il rappelle presque celui des tapis d'Orient.

Pour apporter un peu d'ordre et de clarté dans cette confusion, on imagina d'introduire des éléments d'architecture afin de diviser entre elles les scènes diverses d'une même action, souvent réunies sur une même pièce, où parfois les développements figurés de l'action principale ; les motifs d'architecture, qui sont des colonnes et des arcs, commencèrent à constituer des bordures par la nécessité où l'on fut d'introduire les premières sur le bord du sujet afin de soutenir la retombée des seconds. De là à imaginer un soubassement continu pour limiter le sujet par le bas et à jeter de nouveaux

arcs excessivement surbaissés afin de l'encadrer par le haut, l'effort ne fut pas grand, mais il fut rare.

Lorsqu'à la Renaissance les habitudes devinrent un peu plus sédentaires, que des tapisseries purent être commandées pour une place définie, on jugea opportun de donner plus d'importance à l'ornement destiné à encadrer le sujet. Dans les tapisseries de l'époque de Louis XII, la bordure est encore étroite, et composée presque exclusivement de bouquets de fleurs où de fruits entremêlés de feuillages, et généralement de ceps de vigne. Rarement ces bordures acquièrent un grand développement, et les cas sont rares où le tapissier emprunte à l'enlumineur les motifs de feuillages de fantaisie qui s'étalent ou se contournent largement sur la marge des manuscrits contemporains qui auraient pu lui donner des modèles.

Sous l'influence de l'art italien et de mœurs de plus en plus sédentaires tout change. La clarté s'introduit dans la composition des grandes tapisseries, alors que depuis longtemps déjà elle s'était introduite dans celles de dimensions plus réduites, reproduisant les scènes religieuses empruntées aux maîtres flamands, disciples de Van Eyck.

De plus, les bordures s'élargissent et acquièrent une importance considérable ; car leur surface devient une fraction importante de celle de toute la pièce, tandis que, par leur dessin et leurs colorations, elles s'ajoutent au sujet en le limitant. Comme ce sont elles qui donnent parfois leur caractère décoratif aux tapisseries, leurs transformations sont intéressantes à étudier.

Il semble, ainsi que nous l'avons dit, qu'elles aient commencé par être exclusivement composées de fleurs, de fruits et de feuillages qui, par leurs formes répétées et par leurs masses restreintes, forment un contraste des plus accusés avec l'ampleur des formes et la grandeur des masses de ce qui compose le sujet. On y introduisit parfois, surtout dans les Flandres, quelques figures de peu d'importance pratique qui s'y perpétue. Car, tandis que, sous une inspiration italienne assurément, les tentures que l'on tissait à Bruxelles pour la cour des papes, d'après des modèles fournis par Raphaël, étaient ornées de bordures qui rappellent les décorations antiques, tandis qu'on y introduisait même des scènes entières, qui trouvaient naturellement place dans leurs parties horizontales, les Flandres continuaient à emprunter presque exclusivement à la flore les éléments de leurs entourages.

Lorsque l'art de la décoration se transforma, vers le milieu du XVIe siècle, sous l'influence probable des artistes du nord, qui n'adoptèrent la Renaissance qu'en lui imprimant le cachet d'un goût tout particulier, la flore con-

Les Tapisseries décoratives du Garde-Meuble (J. Baudry éditeur). Imp. A. Quantin.

LES CHASSES DE LOUIS XV

LE LIMIER

MANUFACTURE DES GOBELINS. — XVIIIe SIÈCLE. — D'APRÈS J.-B. OUDRY

tinua de dominer dans les bordures flamandes, mais autrement arrangée et combinée avec des éléments qui en peuvent être un corollaire. De petits parterres symétriques, avec berceaux, charmilles et bassins à eau jaillissante, toute l'architecture des jardins d'alors se trouve distribuée tout autour des bordures, alternant avec des vases ou des bouquets de fleurs et de petites figures symboliques, celles-ci assises dans les parties horizontales et debout sous des niches dans les montants.

Ce genre fut répété à satiété depuis le milieu du XVIe siècle jusqu'au commencement du XVIIe.

Mais, comme grisés par cette nature factice qu'ils introduisirent ainsi dans les bordures, les Flamands imaginèrent d'y mettre la nature réelle et d'encadrer le sujet, ainsi, par un vrai paysage dont on n'aperçoit que les bords. Ce paysage représente les trois éléments : l'eau dans le bas où nagent les poissons et barbotent les oiseaux aquatiques; la terre sur les côtés, où s'étagent Pélion sur Ossa, que peuplent les animaux terrestres, et l'air dans le haut, où les oiseaux volent dans les nuages.

On y introduisit même les figures symboliques des éléments ou les divinités qui y président : Amphitrite sur les eaux, Cérès et quelque autre dans les angles inférieurs, des divinités aériennes dans les angles supérieurs et, au milieu des airs, Jupin armé de la foudre, symbolisant ainsi le feu. Ce genre, par un renversement étrange, fut surtout adopté lorsque le champ de la tapisserie était couvert d'éléments exclusivement décoratifs.

Tandis que, dans le nord, ce système à demi naturaliste continuait à être adopté, l'Italie, les yeux d'abord fixés sur l'antiquité, lui empruntait des modèles, tantôt pris dans son architecture, tantôt pris dans ce qui restait de ses peintures.

Parfois deux colonnes ou deux pilastres, posant sur un socle continu et portant une longue architrave avec sa frise et sa corniche, forment toute la bordure; mais le plus souvent, ce qu'on appelle des grotesques, combiné avec des éléments empruntés à la décoration architecturale, selon la place, continua de couvrir entièrement le champ de l'encadrement des tapisseries.

Comme la figure humaine naturellement y trouvait place, celle-ci se développa insensiblement, et les artistes florentins arrivèrent à la combiner avec des fruits et des attributs dans d'immenses cartouches qui encadrent toute la pièce, quelles qu'en soient les dimensions, comme s'il s'agissait d'un simple dessin.

Plus les gens du nord amenuisaient les éléments de leurs bordures, plus ceux du midi semblent avoir voulu amplifier les leurs.

En France, on semble avoir adopté un parti moyen. On combina les grandes figures d'angle avec les rinceaux, les camaïeux et les écus, tous les éléments enfin de la Renaissance. C'est ainsi que se présentent la plupart des bordures du commencement du XVIIe siècle. La grisaille y domine, en relief sur un fond d'une tonalité vigoureuse, transition heureuse entre les colorations du sujet et les tons neutres et froids des boiseries ou de la pierre sur lesquelles la tenture pouvait être suspendue.

D'où venait ce système? Il est possible que Rubens l'ait imaginé.

Les bordures si magnifiques et si variées de la tenture des *Actes des Apôtres,* exécutée à Mortlake, sous l'inspiration de Van Dyck fort probablement, sont un des plus remarquables spécimens de l'introduction des figures d'une grande échelle comme élément décoratif.

Rubens revint aussi aux ordres d'architecture dont les Italiens avaient usé près d'un demi-siècle auparavant. Plusieurs de ses tableaux, qui semblent avoir été des modèles de tapisserie, sont encadrés par de puissants motifs d'architecture, combinés suivant le goût fastueux et lourd de son époque.

Ce système fut suivi par ses disciples, et il existe des tentures en assez grand nombre qui rappellent son style ou que l'on peut attribuer à Jordaëns, qui ont pour bordures verticales des cariatides, des pilastres ou des colonnes en avant des pieds-droits à bossages, motifs qui portent de lourdes corniches ou des arcs surbaissés à claveaux rustiques interrompus par les enroulements de lourds cartouches encadrant des armoiries ou des inscriptions; toute une architecture ronflante dont les gris sont égayés par quelques moulures d'or et quelques guirlandes de fruits ou de fleurs.

L'art de la composition des bordures en était là en France, fortement imprégné d'un goût flamand modéré par l'élégance nationale, lorsque les Gobelins furent fondés et que Charles Le Brun en prit la direction.

La bordure de la tenture de l'*Histoire du Roy,* l'une de celles qui furent tout d'abord exécutées, admet, il est vrai, des figures d'une certaine grandeur, mais fondues dans un ensemble de motifs d'ornements qui sont un retour aux grotesques du XVIe siècle, avec un goût bien particulier à l'artiste éminent qui les avait dû imaginer, goût qui est devenu celui de l'époque. Dans celle de la tenture des *Maisons royales,* Charles Le Brun a exclu la figure humaine, se maintenant plus exclusivement dans le système des grotesques anciens.

En même temps, J.-B. Monnoyer et Blin de Fontenay peignaient des fleurs et des fruits dans les bordures de la tenture des *Saisons*, pour celles

de la tenture de *Méléagre,* revenant ainsi aux anciennes pratiques, modifiées par des cartouches d'armoiries ou d'inscriptions, des agrafes d'angle, qui interrompaient la monotonie des ornements empruntés exclusivement à la flore.

L'AMOUR ET CÉPHALE
Composition exécutée par Boucher pour la manufacture des Gobelins.

Dans les charmantes bordures des tentures des *Dessins de Raphaël* et des *Dessins de Jules Romain,* où Charles Le Brun était moins directement intéressé, nous le retrouvons encore cependant sous la main de Lemoine-Lorrain, qui les a composées en se souvenant des décorations de la galerie d'Apollon qu'il avait peintes sous sa direction. Ici le retour est plus franc encore aux grotesques de la Renaissance.

Enfin, de simples rinceaux de feuilles d'acanthe encore imités de l'an-

tique, bordent les pièces de la tenture de la galerie de Saint-Cloud, d'après Mignard.

Des imitations de moulures sculptées et dorées, combinées le plus souvent avec des marbrures d'un ton neutre, encadrent parfois les ornements que l'on vient d'indiquer. De là à donner plus d'importance à cet ornement et à le faire servir exclusivement de bordure aux tapisseries, la transition était facile. Elle l'était d'autant plus que les tapissiers des Gobelins ayant longtemps travaillé au commencement du XVIIIe siècle sur des modèles du siècle précédent, et même sur d'anciennes tapisseries du XVe, comme la tenture de *Scipion* ou du *Fructus belli,* le goût avait eu le temps de se modifier autour d'eux.

Aussi, lorsque de nouveaux modèles furent demandés à Jouvenet ou à De Troy, embordura-t-on leurs compositions avec des imitations de larges cadres de bois sculpté et doré d'un grand style.

On travailla sur ces données en rompant parfois la monotonie de l'or au moyen de fleurs en camaïeu bleu ou violet, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, où l'on finit par encadrer certaines œuvres de F. Boucher avec des guirlandes de fleurs ou même des arbres auxquels on suspendit des draperies. Ce système arrête mollement les compositions, s'il s'accorde avec ce que celles-ci avaient de léger en elles-mêmes. Mais lorsque l'on s'imagina de tisser de graves compositions comme celles de la tenture de l'*Histoire de France,* dont les froids précurseurs de David avaient fourni les modèles, le goût des bordures et l'art de les composer étaient perdus, et l'on n'en fit plus.

A la même époque, on commença à copier les tableaux pour eux-mêmes, sans se préoccuper de les faire entrer dans un ensemble décoratif, ce à quoi ils répugnaient souvent. Depuis un siècle presque tout entier que l'on a suivi cette pratique, le sentiment de la bordure s'était perdu chez les artistes, décorateurs ou non. Aussi cela était devenu une affaire que d'en créer de nouvelles lorsqu'on l'essaya dans quelques occasions, il y a une vingtaine d'années. Aujourd'hui que l'on s'applique avec plus de suite à redonner à la tapisseries ses fonctions premières, malgré tant de magnifiques exemples et de si divers, que le XVIe et le XVIIe siècle nous ont légués, il est encore plus difficile de composer une bordure réunie qu'un sujet satisfaisant.

Le champ de la bordure doit-il être une prolongation de celui du sujet? Les galons qui la bordent doivent-ils être plats, ou figurer une moulure saillante? A quelle échelle dessiner les détails de la bordure et quelles colorations adopter? Faut-il qu'elle s'harmonise avec le sujet par nuance ou

par contraste, et que sa tonalité soit moins ou plus solide que la tonalité générale de celui-ci ?

Questions multiples et embarrassantes sur lesquelles les critiques discutent, que les anciens ont résolues dans les sens les plus opposés, en faisant des œuvres que tout le monde admire et que les peintres, qui composent eux-mêmes leurs bordures, ont une tendance à résoudre en évitant les moulures et les heurts de couleurs trop prononcés.

Il semble que l'on puisse, à propos de ces bordures si discutées, répéter ce que, descendu de sa chaire, un professeur d'esthétique qui avait prouvé par raison démonstrative qu'il fallait, dans la composition d'un sujet, suivre tel précepte et éviter telle pratique, disait à un élève qui le consultait : « Ayez du génie et passez-vous du reste. »

ALFRED DARCEL.

(A suivre.)

L'ART DE LA SOIE A LYON SOUS LOUIS XIII[1]

III.

AIS Dangon n'a pas dit son dernier mot.

Tout en s'appliquant à perfectionner sa fabrication, il en élargit les bases et ne se lasse pas d'innover. Les vingt-cinq sortes d'étoffes énumérées dans le mémoire de 1611 ne suffisent plus à son activité. Moins de deux ans plus tard, nous le retrouvons appelant derechef l'attention du Consulat sur d'autres produits, non moins remarquables, qu'il veut au préalable soumettre à son jugement, avant de les porter à Paris.

Le 15 février 1613, le prévôt des marchands et les échevins de la ville se transportent dans les ateliers du maître-ouvrier, afin d'apprécier par eux-mêmes le mérite de ses nouvelles créations. Voici le procès-verbal dressé en cette circonstance :

« Du jeudy quinziesme jour de Febvrier mil six cens treize après midy en l'hostel commung de la ville de Lyon, y estans.

Nous, prévost des marchans et Eschevins de la ville et communaulté de Lyon, sur la requisition et prière qui nous a esté faicte par Claude Dangon Mr ouvrier en lad. ville pour le roy des draps d'or, d'argent et de soie de nous transporter en son logis pour y visiter et veoir diverses sortes de manufactures de ses draps non encores jamais veus en France, qu'il a présentement sur ses mestiers, les veoir coupper et sortir d'iceulx et après en accorder notre certiffication en bonne forme comme il procède de sa fasson et industrie, disant qu'elle luy est grandement utile pour beaucoup de raisons qu'il nous a représentées. A ces causes désirans donner ce contentement aud. Dangon et l'inviter de continuer à l'advenir le travail de ses manufactures de bien en mieulx, nous serions ce jourd'huy quinziesme febvrier mil six cens treize transportés en son logis où estans il nous auroit

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, tome Ier, première année, page 522.

faict veoir diverses mestiers sur lesquels se fait fabriquer les estoffes qui seront cy après particulièrement désigné.

Et premièrement nous auroit faict veoir sur ung mestier, une pièce appellée Prime Vaire à fonds de thoile d'argent carthelin les fleurs d'incarnadin d'espaigne rouge vert et bleu, la fleur capitale espolinée d'or retors.[1]

Plus sur ung aultre mestier une aultre pièce appellée Sattin à la persiane dont le sattin canellé ne faict que la parfileure en taille douce le fonds serge verde la fleur d'or carthelin et diverses fleurs espolinées d'argent retors.

Plus encore sur ung aultre mestier une pièce appellée Restaigne, d'or carthelin parfillé et canellé faisan la fleur et le fond deux or différenz accompaignez de trois couleurs dans les fleurs qui sont incarnadin despaigne vert et bleuf.

Plus sur ung mestier nous auroit encores faict veoir une pièce appellée Damas en taille doulce fonds bleuf, la fleur d'or carthelin.

Plus sur une (*sic*) aultre mestier une pièce appelée Thoile d'argent en laine[2] espollinée d'or filé en quatre couleurs de soye incarnadin vert bleuf et violet.

Plus sur ung aultre mestier une aultre pièce appellée Sattin fonds incarnadin d'espaigne en troys fleurs blanches et bleues parfilé et cannellé et partie de fleurs espolinées d'or filé.

Plus sur ung mestier une pièce appellée grand Sattin fonds tanoir de grande largeur à la persiane à prairie florie des indes en six couleurs blanc, vert, bleuf, jaune et incarnadin.

Plus une pièce estant sur ung mestier appellé Velours en fonds d'argent en deux Cassins, fleur incarnadin d'espaigne et cannellé.

Toutes lesquelles susd. estoffes ainsy veues et visitées par Nous icelluy Dangon auroit en nos présences couppé et sorty des susd. mestiers en eschantillons d'environ demy aulne de chacune d'icelles qu'il dict vouloir soubdain envoyer en la ville de Paris pour les faire veoir et scavoir sy elles agréerons en ceste forme. De quoy il nous auroit requis luy en accorder une certiffication pour lui servir et valloir partout ou il appartiendra. Ce que nous avons ordonné estre faict par le commis au Secrétaire de lad. ville et communaulté et y apposer le scel des armes d'icelle. Faict en l'hostel commun led. jour quinziesme de febvrier mil six cens treize par nous Jean Sève, chevalier sieur de Fromente et de Fléchières conseiller du roy antien président et trésorier général de France au bureau des finances estably à Lyon, prévost des marchans, Jehan de Raverie seigneur de la Chaulx et de Véne, Marin Dossaris, Jehan Dinet conseiller du roy président en leslection de Lyonnois et Anthoine Malo, recepveur en la doanne de Lyon, Eschevins de lad. ville.

Signé : Sève.

(BB, 149, Actes consulaires.)

1. *Primevaire*, de *Primavera*. La Primavera, d'origine espagnole, se faisait à Séville, dès le XVIe siècle

Salieron à la luz que los avisa,
Vestidos de una alegre primavera,
Los dos hermanos de la Gréga Helena
De varias flores la cabeza llena.
D. Joseph de Villaviciosa, *La Mosquée*, cant. III, oct. 4.

2. Il y avait aussi des draps d'or en laine. On lit dans l'inventaire des vases sacrés et ornements de la cathédrale d'Auxerre, dressé en 1531 : « Trois chapes de *drap d'or en laine* de satin pers, figurés d'Oyseaux, de serfs et de chiens. »

Cette visite officielle du corps consulaire aux ateliers de Dangon est la dernière que nous ayons à constater.

Après cela nous perdons la trace du maître.

La fabrication toutefois ne se ralentit pas. L'accord établi entre les intéressés, l'intervention des échevins devient inutile, chacun dans sa sphère d'action travaille avec ardeur à la prospérité commune. L'intérêt général, mieux compris, décuple les forces productives de la corporation. Quelques années après (1627), le nombre des métiers en activité, considérablement accru, faisait vivre plus de vingt mille personnes [1].

Aussi bien, l'art de la soie nous paraît avoir atteint — pour le temps — le point culminant de la perfection avec les dernières œuvres de Dangon, où le travail du broché, l'*espolinage,* vient parfaire celui du lancé, en ajoutant à la richesse décorative du tissu.

Les fabricants lyonnais sont désormais en possession des éléments mécaniques qui concourent à la bonne exécution de l'étoffe figurée. L'art moderne pousse ses rameaux avec vigueur. Une ère de transition commence. Sous l'influence des transformations matérielles accomplies, le décor se modifie; bientôt il perd le caractère purement ornemental des siècles précédents pour entrer dans une voie naturaliste, où la recherche et l'imitation du *vrai* sont faciles à constater. Les grands rinceaux du xve siècle et de la Renaissance, les combinaisons linéaires, toutes les formules archaïques ont fait leur temps ou tendent à disparaître. Le règne végétal est la source d'inspiration à laquelle viennent puiser de préférence les dessinateurs industriels, et la *Flore*, sous mille formes attrayantes et gracieuses, anime l'étoffe de ses riantes colorations.

Cependant l'entente du coloris (le vieil *ars polymita* des Romains) suit encore les errements anciens, et pour cause. Le modelé procède toujours par teintes plates juxtaposées, et ce système, tout en rendant les masses avec une ampleur suffisante, ne permet pas, malheureusement, de reproduire les détails avec tout le fini désirable. Il y a là une difficulté à vaincre, une lacune à combler, que l'invention des *points rentrés* fera disparaître. Mais le progrès marche lentement et le moment est encore bien éloigné où Jean Revel découvrira le moyen de fondre les couleurs, de les enchevêtrer par une méthode aussi simple qu'ingénieuse, de manière à obtenir par le jeu des ombres l'effet de la peinture. Attendons le xviiie siècle. Véritable

1. BB, 171. Actes consulaires.

Sous Henri II, au dire des maîtres fabricants, on comptait à Lyon 12,000 ouvriers en soie. Mais ce chiffre était bien diminué vers la fin du xvie siècle. Les guerres civiles et religieuses avaient ruiné le commerce et l'industrie.

pinceau, la navette, dans l'agile et adroite main des tisseurs lyonnais, abordera les grandes conceptions artistiques, ces panneaux décoratifs historiés, d'un style si magistral, où l'arabesque, la figure humaine, les fleurs, fruits, insectes et animaux sont mélangés avec un art infini qu'aucune fabrique étrangère n'a pu égaler.

IV.

Par les indications précieuses qu'ils renferment, notamment le dernier, soit sur les noms, les dessins et la contexture des étoffes, soit sur l'emploi varié des fils d'or et d'argent [1], les documents qui précèdent donnent la mesure du mérite exceptionnel qui s'attachait aux ouvrages sortis des ateliers lyonnais. Ils expliquent et justifient tout à la fois le rôle prépondérant que notre ville devait prendre, au cours du XVIIe siècle, sur les autres centres de production : Lucques, Venise, Gênes, Milan, Florence, dont les étoffes alimentaient alors en grande partie la consommation française. Déjà les soieries lyonnaises trouvaient un placement avantageux dans les principales villes de France : Paris, Bordeaux, Toulouse, Grenoble, Limoges ; d'aucunes mêmes se vendaient sur les marchés parisiens comme provenant d'Italie, au grand mécontentement du Consulat, jaloux de la notoriété d'une industrie à laquelle il avait accordé une large et libérale protection.

A la vérité, si le moment était opportun, le milieu dans lequel se mouvait notre belle industrie était particulièrement favorable à son développement. Dessinateurs, fabricants, teinturiers rivalisaient de zèle et de talent. Si les uns étaient habiles à trouver des combinaisons décoratives et des dispositions de texture, les autres ne l'étaient pas moins à faire « visvement réussir la soye en toutes sortes de coleurs ». Ces derniers excellaient, entre autres, à préparer l'*incarnadin d'Espagne,* couleur rose tendre fort à la mode qu'on mettait partout, le *vert* et le *bleu,* dont ils tiraient de chacun plus de trente nuances.

Le Consulat fait connaître lui-même, avec une certaine fierté, ces détails dans une requête au roi, datée de 1603 : « Et quoiqu'il n'y ait ville en ce royaulme à qui Dieu ait imparty aultant de graces qu'à la ville de Lyon

1. La fabrication de l'or filé sur soie et battu à la façon de Milan fut introduite à Lyon en 1551-1552, par Benoît Montaudoyn.

L'or de Lyon jouissait d'une certaine notoriété. Il couvrait mieux que celui de Paris.

pour faire visvement réussir la soye en toutes sortes de coleurs, et qu'elle puisse dire qu'en mille aultre appartient de faire l'incarnadin d'Espaigne, ny le vert dont il se tire plus de trente nuances, ny pour le bleu duquel il ne sy en tire guère moingtz... » (BB, 140.)

C'était le temps où l'on s'habillait en couleur. Les tons rompus étaient en grande faveur et quelques-uns portaient des substantifs bizarres : vin, turquoise, orangé, feuille-morte, isabelle, zizolin, couleur du roi, minime, triste-amie, ventre de biche ou de nonnain, amarante, nacarade, pensée, fleur de seigle, gris le lin, gris d'été, orangé, pastel, céladon, astrée, face grattée, couleur de rat, fleur de pêcher, fleur mourante, vert naissant, vert gai, vert brun, vert de mer, vert de pré, vert-de-gris, merdoie, jaune paille, jaune doré, couleur de Judas, d'aurore, de serin, écarlate, rouge sang de bœuf, couleur d'eau, couleur d'ormus, argentin, singe mourant, couleur d'ardoise, gris de ramier, gris perle, bleu mourant, bleu de la fève, gris argenté, couleur de sel à dos, de veuve réjouie, de temps perdu, flammette de soufre, de la faveur, couleur de pain bis, de constipé, singe envenimé, ris de guenon, trépassé revenu, Espagnol malade, Espagnol mourant, couleur de baise-moi ma mignonne, couleur de péché mortel, couleur de cristallin, couleur de bœuf enfumé, de jambon commun, de souci, de désirs amoureux, de racleur de cheminée. (D'Aubigné, *le baron de Fœneste,* et autres documents contemporains cités par M. Quicherat, *Histoire du costume.*)

Avec de tels éléments de succès les manufactures lyonnaises ne pouvaient que rapidement prospérer : la richesse des costumes, sous Louis XIII, la somptuosité des cérémonies religieuses, le luxe des fêtes, sous le règne de Louis XIV, vinrent y aider puissamment.

Que sont devenues les riches étoffes décrites dans les actes de 1611 et de 1613, ces étoffes dont l'auteur remet au corps consulaire des échantillons qu'il dit *vouloir soubdain envoyer en la ville de Paris, pour les faire veoir et sçavoir si elles agréeront en ceste forme?* Comment reconnaître ces draps de soie somptueux « non encores veus en France » : Ces *thoiles d'argent* espolinées d'or et de soie; *damas* en taille douce; *retaigne d'or ; primevaire* à fond d'argent, brochée or et soie; *velours* ès fond d'argent, *velours rissetaillés* à ramages et autres; *taffetas,* fond ris; *supruris; sattins* en taille-douce, à la *persiane,* à *prairie florie des Indes*, etc., etc. ? La réponse est renfermée dans les collections publiques et particulières, où sont conservées religieusement les épaves textiles des siècles passés. C'est là qu'il faut se reporter pour retrouver l'origine de certaines étoffes d'une provenance indécise, qu'un

rapprochement des textes cités plus haut permettrait de fixer d'une manière plus certaine.

Un souvenir cependant nous reste des innovations qui ont marqué l'introduction de la tire à Lyon, et ce souvenir, précieux à tous égards, c'est l'une des plus vivaces, sinon la plus intéressante, des nombreuses créations de Claude Dangon, le lampas à dessin dentelle. Cette création typique suffirait à illustrer la mémoire du vieux fabricant auquel notre ville est redevable de la maîtrise du façonné, base de sa fortune industrielle.

P. Brossard.

Conservateur du Musée d'art et d'industrie de Lyon.

CHRONIQUE

FRANCE

Le Musée des arts décoratifs, dont la réouverture a eu lieu le 1er mai dernier, vient de s'enrichir de collections et d'objets nouveaux d'une très grande importance.

Citons, parmi les plus importants, un moulage de la porte est du grand temple bouddhique de Sanchi (Inde centrale), dont la hauteur totale ne mesure pas moins de 11 mètres. Ce curieux spécimen de l'architecture hindoue, qui remonte environ à cinq cents ans avant J.-C., vient d'être installé dans la cage même du grand escalier conduisant au Musée, par les soins du gouvernement anglais qui en a fait don à la France. Il n'existe que trois exemplaires de ce moulage : l'un au musée du South-Kensington, le second au Musée d'Édimbourg, et le troisième qui vient d'être monté au Musée des arts décoratifs.

Signalons aussi la transformation complète d'une des salles de céramique, autrefois occupée par une partie de la collection Gasnault, aujourd'hui au musée de Limoges, et remplacée actuellement par la collection de M. Michel Pascal.

La décoration de cette salle se trouve complétée par des peintures et des tapisseries anciennes ainsi que par une belle cheminée Louis XIV en marbre, accompagnée d'une suite nombreuse de bronzes, œuvres de Mme la comtesse de Biencourt.

L'exposition de peinture décorative moderne s'est augmentée d'une toile très importante de M. Lameire, de panneaux décoratifs de MM. Chaplin, Bonnefoy, etc.

A gauche de la porte d'entrée, et faisant pendant au magnifique ameublement en tapisserie appartenant à M. Barre, on remarque également un lit en broderie de la fin du règne de Louis XIV, prêté au Musée par Mme la baronne d'Hunolstein.

Dans la statuaire moderne il faut citer *le Gladiateur*, de Gérôme. Parmi les bronzes antiques, *le Char*, de M. Carapanos, un des objets les plus remarqués à l'exposition du Trocadéro. Enfin avec la collection Gréau (série des métaux) et la découverte d'Annecy, exposée par M. A. Dutuit, la statuette antique (*le Tireur d'épine*), récemment acquise par M. le baron Edmond de Rothschild et gracieusement mise par lui à la disposition du Musée, ne sera pas un des moindres attraits de cette exposition.

***

Une exposition de tapisseries décoratives, ouverte le 11 mai, à l'École des Beaux-Arts, dans la salle Melpomène, a attiré une foule d'amateurs parisiens. Elle offre un vif intérêt, car elle montre l'application d'un nouveau procédé industriel au moyen duquel un artiste peut peindre directement sur le tissu (laine, satin, soie, coton, etc.), en se servant de couleurs spéciales qui pénètrent ce tissu et le teignent au gré du pinceau. C'est, par conséquent, la suppression du tissage. La tentative n'est pas nouvelle. Elle réclame une étude spéciale et, sans contester ses mérites vulgarisateurs, nous croyons qu'il est prudent, avant de se prononcer, d'examiner les résultats pratiques obtenus par cette nouvelle invention, aussi bien que les avantages pécuniaires qu'elle présente.

ANGLETERRE

Londres, mai 1881.

Le 2 mai, a été ouverte au public l'exposition annuelle de la Royal Academy, le Salon anglais. On y remarque, comme toujours, l'absence presque complète d'études du nu; mais, en revanche, quantité de portraits et de paysages. L'exposition comprend environ seize cents tableaux.

L'exposition d'été de la Grosvenor Gallery a été ouverte le même jour.

***

L'exposition d'art décoratif espagnol et portugais, pour laquelle on se prépare activement à Kensington, promet d'être des plus attrayantes, par le choix et la valeur des objets exposés. Le comité n'a qu'à se louer de l'empressement que les collectionneurs ont mis à répondre à son appel. C'est vers le 20 de ce mois que doit avoir lieu l'ouverture, à laquelle assisteront plusieurs membres de la famille royale.

***

Vers la même époque, inauguration de la galerie des arts décoratifs de New Bond-Street. C'est à M. Gullick, critique d'art et peintre de talent, que l'on doit l'initiative de cette entreprise, qui vient combler une lacune et répondre à un besoin réel en ouvrant aux arts décoratifs une galerie spéciale. Comme les bonnes idées font leur chemin toutes seules, celle de M. Gullick a rencontré partout l'accueil le plus flatteur et le concours le plus empressé dans toutes les classes de la société anglaise. A la tête des patrons de la nouvelle institution se trouve Son Altesse Royale la princesse Louise, laquelle doit honorer de sa princière présence l'inauguration de l'exposition.

***

La Société des antiquaires d'Écosse vient de vendre, pour la somme considérable de 3,500 liv. st., un cabinet qu'elle avait payé 50 liv. st. il y a quelques années et auquel on n'avait attaché que peu d'importance. Il paraît que ce meuble est une œuvre remarquable de l'époque de Louis XV. Il est d'assez grandes dimensions, d'une forme simple; mais d'une rare élégance. Le bois est d'un grain très fin et la marqueterie est d'un beau travail; cependant, ce qui fait le mérite de ce cabinet, ce sont les applications de bronze doré qui le recouvrent et qui sont d'une facture exquise et d'un fini délicieux. La serrure est dissimulée par un groupe d'enfants admirablement modelés, et, de chaque côté, les panneaux sont décorés de médaillons représentant les douze Césars. Les pieds sont ornés de bustes de guerriers romains et d'attributs. Ce remarquable spécimen de l'ébénisterie du XVIIIe siècle va faire l'ornement d'une galerie du continent.

CORRESPONDANCE

Paris, le 21 avril 1881.

Monsieur le Directeur de la *Revue des Arts décoratifs,*

Nous trouvons dans le dernier numéro de la *Revue* une lettre de MM. Tiffany et Cie, datée du 1er avril et suivie d'une réponse de M. Fontenay, qui semble l'approuver en tous points, et oublier que, bien avant eux, nous avions marché dans la voie où ils sont aujourd'hui.

Nous ne sommes pas de leur avis, vous le comprendrez sans peine, et comme nous sommes tout aussi soucieux que MM. Tiffany de notre réputation, nous vous prions de vouloir bien insérer la lettre que nous leur avons envoyée dès le 14 avril, en réponse à la réclamation dont ils nous avaient courtoisement adressé copie.

Veuillez agréer, Monsieur, mes salutations distinguées.

CHRISTOFLE.

A Monsieur Tiffany, à New-York.

Paris, 14 avril 1881.

Monsieur et cher confrère,

Vous avez bien voulu nous transmettre la copie des réclamations que vous avez adressées à la *Gazette des Beaux-Arts* et à la *Revue des Arts décoratifs,* qui ont toutes deux parlé avec éloges de divers travaux d'orfèvrerie que nous avions présentés à l'Exposition des arts du métal, organisée l'année dernière par les soins de l'*Union centrale.*

Nous tenons, avant tout, à vous remercier de votre courtoisie dans cette occasion, et à vous assurer que nous sommes vivement touchés des sentiments de loyale confraternité que vous y exprimez.

Nous ne pouvons cependant admettre, en aucune manière, le bien fondé de votre revendication de priorité au sujet de deux points que vous signalez : le mokoumé et l'orfèvrerie polychrome.

En voici la raison en peu de mots. — Sur la question du mokoumé : nous n'avons eu aucune prétention de refaire le mokoumé, dont l'origine est japonaise, et que vous avez imité avec une rare perfection.

Le nom donné par nous de « métaux forgés » aux pièces exécutées par nos nouveaux procédés, indiquait bien notre prétention d'avoir trouvé un nouveau procédé de travail, ne se confondant pas et ne voulant pas être confondu avec le mokoumé japonais, et encore moins avec les imitations américaines.

Prenant pour point de départ le mokoumé japonais, nous avons cherché du nouveau, et le jury comme les critiques qui ont apprécié nos travaux en ont pensé ainsi, et s'ils ont rappelé le mokoumé en parlant de nos tentatives, c'est qu'ils n'ont pu trouver ailleurs une meilleure comparaison.

Leur jugement s'est résumé en ces mots de M. Paul Mantz : « Cette recherche a conduit M. Christofle à une application nouvelle. »

Du reste, monsieur, si votre éloignement de France ne vous avait sans doute empêché de visiter l'Exposition de l'*Union centrale*, la vue seule des pièces exposées par nous vous aurait montré combien nous avons peu recherché l'imitation du mokoumé, et certes vous n'auriez pas songé à présenter une revendication sur ce point.

Sur la seconde réclamation que vous faites à propos de l'orfèvrerie martelée à relief polychrome, notre réponse est très simple :

Vos premiers travaux exposés ne remontent qu'à 1878.

Les nôtres ont été vus à Vienne, en 1873, et à Paris, aux expositions de l'*Union centrale*, en 1874 et 1876.

Une page de nos catalogues de cette époque, que nous joignons à cette lettre, vous édifiera complètement[1].

Nous devons cependant à la vérité de dire que nos efforts s'étaient bornés à faire de l'orfèvrerie de cuivre décorative, ornée de reliefs d'argent et d'or, tandis que vous avez présenté des pièces d'orfèvrerie d'usage, décorées de reliefs de cuivre, d'argent et d'or.

Comme nous, vous avez senti la nécessité de rompre l'uniformité des fonds d'argent par un travail à la main. Nous avons employé, à l'imitation des Japonais, des fonds variés obtenus au ciselet ou au marteau; mais vous avez plus franchement accusé le travail du marteau, d'où ce nom d'orfèvrerie martelée que vous avez donné à vos travaux.

Il n'en reste pas moins évident que ces deux orfèvreries étaient inspirées aux mêmes sources et empruntaient à l'art japonais leurs éléments de séduction.

Nous avons fait du bronze décoré de métaux précieux, et vous, du métal précieux décoré de bronze, ce qui, pardonnez-nous l'expression, est considéré en France comme : « blanc bonnet ou bonnet blanc »; seulement, nous l'avions fait quatre ans avant vous, et ces travaux n'étaient que la suite de ceux que nous avions exposés en 1867, et poursuivis depuis avec constance sur les émaux, les incrustations et damasquines japonais.

Nous espérons, monsieur et cher confrère, que ces loyales explications vous convaincront que nous n'avons nul désir de vous enlever les mérites que vous avez pu avoir; mais vous conviendrez aussi que nous devons conserver ceux que nous avons eus, et que si vous et nous, nous marchons aujourd'hui dans des voies parallèles, et si d'autres cherchent à nous suivre, nous n'avons pas été des derniers à frayer la route aux imitateurs.

Veuillez agréer, monsieur, l'assurance de nos sentiments les plus distingués.

CHRISTOFLE ET Cie.

1. Extrait du Catalogue de l'exposition de l'Union centrale de 1874 :

DEUX VASES, fleurs de pêcher, *à reliefs polychromes.*

UNE COUPE *à reliefs polychromes*.

DEUX VASES FLEURS DE GLYCÉRINE à reliefs *polychromes.*

UN PLATEAU CARRÉ. Combat de coqs. La bordure est ornée d'incrustations. Même fabrication.

Ces pièces présentent un spécimen très complet des nouveaux procédés de décoration que nous avons mis en pratique,

DIVERSES AUTRES PIÈCES, telles que : Lampes, Flambeaux, Écrins, Vide-Poches, Coupes, Bonbonnières, offrent de nombreux spécimens de ce genre de décoration.

BULLETIN

DE

L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

7e ASSEMBLÉE GÉNÉRALE ANNUELLE

Tenue au Siège social, place des Vosges, n° 3, le vendredi 29 avril 1881

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE

PRÉSIDENCE DE M. HENRI BOUILHET

Vice-Président du Conseil d'administration.

La séance est ouverte à deux heures et demie.

Le président invite les membres de l'assemblée générale à procéder à la formation du bureau.

Sont nommés :

Secrétaire : M. Fontenay. — *Scrutateurs :* MM. Fourdinois et Patrice Salin.

Le président fait connaître que les formalités prescrites par l'article 42 des statuts pour la validité de l'assemblée générale ont été remplies et il en dépose la justification sur le bureau.

A cet effet, le bilan et le compte de profits et pertes de l'Union pendant l'exercice 1880 ont été mis à la disposition de MM. Blot et Goujon, membres du conseil de surveillance, dès le 17 mars, c'est-à-dire plus de quarante jours à l'avance.

Avis de l'assemblée générale a été donné au moyen d'une insertion faite dans *le Droit* (feuille du 13 avril) et par des lettres spéciales de convocation adressées à tous les actionnaires le 12 avril.

La feuille de présence constate que les sociétaires présents réunissent six cent quatre-vingt-onze actions, ci. 691

Les actions des membres représentés forment un total de six cent quarante-six ci. 646

Total — treize cent trente-sept actions ci. 1,337

Conformément à l'article 37 des statuts, qui déclare les délibérations valables dès que le nombre des actions représentées égale le quart du capital social, soit mille actions;

L'assemblée générale est donc valablement constituée.

M. le président donne lecture de son rapport sur la gestion du conseil pendant l'année 1880, sur les résultats de l'exposition et sur l'avenir de la Société.

M. Christofle, président de la section administrative, donne ensuite lecture de son rapport sur la situation financière de la Société, sur le bilan et le compte de profits et pertes;

Enfin M. Blot, l'un des commissaires de surveillance, lit le rapport qu'il a rédigé, conjointe-

ment avec son collègue M. Goujon, sur les opérations de la Société et conclut en demandant à l'assemblée générale d'approuver les comptes qui viennent de lui être communiqués.

M. le Président demande si quelqu'un des membres présents a des observations à faire ou des explications à demander sur les rapports qui viennent d'être soumis à l'assemblée générale. Personne ne demandant la parole, le Président met aux voix :

1° L'approbation de la gestion du conseil pour l'année 1880;

2° L'approbation des comptes présentés par la section des finances;

3° L'approbation du rapport et des conclusions des commissaires de surveillance.

Ces trois propositions sont votées à l'unanimité.

L'assemblée confirme, à l'unanimité, le mandat de commissaire de surveillance à MM. Blot, Cottier et Goujon et leur vote des remerciements pour le zèle qu'ils apportent dans l'accomplissement de cette fonction.

L'assemblée procède ensuite au renouvellement des membres du conseil désignés par le sort, mais rééligibles conformément à l'article 21 des statuts.

Les membres sortants : MM. Cohen, Falize, Firmin-Didot, Hermann et Turquetil sont réélus à l'unanimité.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à trois heures et demie.

RAPPORT DE M. H. BOUILHET

Vice-Président du Conseil d'administration.

Messieurs,

C'est à l'absence de notre sympathique président que je dois l'honneur de vous présenter, au nom de votre conseil d'administration, le septième rapport annuel sur les travaux de l'Union centrale, depuis sa reconstitution. Son œuvre a déjà reçu la consécration du temps et l'idée grande et juste qui a présidé à sa fondation est de celles qui ne doivent pas périr. Sans vous laisser décourager par les obstacles qui s'attachent à toute institution naissante, vous avez eu foi dans l'avenir, et, grâce au zèle de tous ses membres, grâce, messieurs, à votre désintéressement, notre Société a pu se développer et prendre la place importante qu'elle occupe actuellement.

« L'Union centrale n'a existé et grandi que parce qu'elle a voulu. »

Ainsi s'exprimait M. le sous-secrétaire d'État au ministère des beaux-arts, à la distribution des récompenses de notre sixième exposition, celle dont le souvenir restera dans nos annales sous le nom d'exposition du MÉTAL.

Après un intervalle de quatre années, ce n'était pas sans une certaine appréhension que nous nous présentions devant le public avec un programme entièrement nouveau, qui engageait le sort d'une série d'expositions divisionnaires, liées entre elles par une pensée commune. Il s'agissait, vous vous le rappelez, Messieurs, d'offrir aux visiteurs un ensemble plus complet dans un cadre mieux déterminé. Votre conseil d'administration, d'accord avec la Commission consultative, avait pensé que l'enquête ainsi précisée et limitée devenait plus facile et plus féconde, et que l'enseignement qui résulte de ces solennités périodiques devait se dégager plus sensible et plus instructif. Pour remplir notre programme, nous n'avons appelé l'année dernière que les arts du métal et nous pouvons dire que cette tentative a été couronnée d'un plein succès : le bon accueil qu'elle a reçu des industriels, l'ordonnance de leurs expositions respectives ont prouvé que l'idée était juste et qu'elle avait été comprise.

« Vous venez, disait encore M. le sous-secrétaire d'État, de remporter une nouvelle victoire, plus éclatante que celles qui l'avaient précédée ».

En effet, jamais un tel concours de producteurs n'était venu affirmer ses sympathies pour l'Union. En 1876, l'exposition générale des industries d'art n'avait réuni que 502 exposants, et celle de 1874 n'en avait compté que 282. L'année dernière, 562 exposants, parmi lesquels 321 appartenant aux industries du métal, ont répondu à notre appel. L'importance et l'intérêt des œuvres présentées ont été unanimement

constatés par les jurys de toutes les classes, et ont donné lieu à de savantes et consciencieuses études qui sont venues ajouter un chapitre nouveau à l'histoire de l'industrie française. Ces pages auront pour brillant corollaire le catalogue destiné à perpétuer le souvenir de ce magnifique musée rétrospectif du métal, aux splendeurs duquel sont venus contribuer 214 amateurs, en ouvrant généreusement les trésors de leurs collections.

A côté des merveilles de l'art ancien étaient venus se grouper les modèles et maquettes des peintres, sculpteurs et architectes contemporains.

Cette heureuse innovation a sanctionné, une fois de plus, le grand principe de l'unité de l'art dans ses manifestations les plus diverses.

Pour compléter l'Exposition du métal, nous avons organisé des concours spéciaux entre les artistes et les industriels, et les œuvres remarquables qui en ont été la conséquence sont de nature à nous engager à persévérer dans cette voie. Toutefois, l'enseignement qui ressort de cette nouvelle institution est la nécessité de l'organisation sérieuse et méthodique du dessin, conformément aux principes proclamés depuis longtemps par l'Union centrale et sanctionnés actuellement par les réformes de l'État.

Ainsi pour rester fidèles à ces traditions, qui sont l'honneur et la force de notre Société, nous avions ouvert, comme précédemment, au palais des Champs-Élysées, entre les élèves des écoles de dessin de Paris, une série de concours qui ont donné, et notamment le concours du prix de voyage, les plus brillants résultats.

M. Auguste Racinet résumait ainsi son remarquable rapport :

« L'Union centrale a lieu de se féliciter hautement des concours de 1880 : ceux dont on attendait le plus ont donné plus encore que cela n'était prévu. »

Il est un autre concours que nous ne devons pas oublier et dont le résultat a été la création d'un type spécial et nouveau de récompenses : la plaquette d'honneur, due au talent délicat et élégant de M. Chédeville, un ancien lauréat de nos grands prix, et le diplôme des arts du métal, sorti des mains d'un tout jeune homme, M. Édouard Michel, diplôme dont la composition originale faisait dire à l'un de nos grands peintres décorateurs, membre du jury chargé de juger ces concours : « Je voudrais l'avoir fait. »

En résumé, Messieurs, ces artistes, ces industriels et ces collectionneurs, groupés autour de la même pensée, ces maîtres qui ont apporté l'appui de leur parole éloquente pour l'instruction du visiteur, ces écoles qui se sont empressées d'accourir à notre appel, tout cela ne forme-t-il pas un ensemble des plus satisfaisants, et n'avons-nous pas lieu d'être fiers du résultat obtenu ?

Nous sommes donc, je le proclame sans crainte, en grand progrès encore sur les années précédentes.

Sommes-nous aussi en progrès au point de vue financier ? Le rapport qui vous sera présenté tout à l'heure par le président de la section des finances ne vous laissera aucun doute à cet égard et vous montrera que notre Société est dans une situation excellente.

Mais avons-nous retiré de l'Exposition tous les avantages pécuniaires que nous étions en droit d'espérer ?

Sur ce point, permettez-moi de vous présenter quelques chiffres qui portent avec eux leur enseignement.

En 1880, les droits d'emplacement payés par les exposants se sont élevés à 146,133 fr. 30
En 1876, ils étaient de. . . 119,430 » 45
En 1874, ils n'étaient que de 59,501 » 50

Ce qui constitue en faveur de 1880 une augmentation de 26,702 fr. 85 sur 1876 et de 86,631 fr. 80 sur 1874.

Vous voyez que ceux qui retirent un profit immédiat de nos solennités, les industriels et les artistes, ont répondu en grand nombre à notre appel. Mais en a-t-il été de même du public, c'est-à-dire du produit des entrées ? Nous avons le regret de constater que le nombre des visiteurs et, par suite, le chiffre des recettes a diminué d'une manière sensible.

En 1880, le produit brut des entrées a été de. . . . . 127.736 »
En 1876, il avait été de. . . 145.903 50
et en 1874, de. 154.287 90

Soit une diminution sur 1876 de 18,167 fr. 50 et sur 1874 de 26,551 fr. 90.

Nous l'avons déjà constaté dans une autre enceinte, et nous avons attribué cette indifférence du public à la saison ingrate dans laquelle nous sommes obligés d'ouvrir nos expositions. Mais ce n'est pas là le seul motif : ce que nous n'avons pu dire et ce qu'il faut que vous sachiez, vous, Messieurs nos associés, c'est que notre

conseil d'administration n'avait pas hésité à consacrer des sommes importantes aux moyens honorables, nécessaires pour attirer le public, et avait fait appel à la publicité dans une mesure plus large que dans les précédentes expositions. Aussi le chapitre de nos dépenses s'est-il notablement accru sur ce point.

En 1874, le budget de la publicité était de. . . . . 10,390 »

En 1876, il a été de. 23,123 35

Nous n'avons pas hésité à la porter, en 1880, à. 35,271 25

espérant trouver dans l'affluence du public une large compensation à nos sacrifices. Mais vous voyez que, malgré l'augmentation que votre conseil avait cru devoir faire dans ses dépenses, le résultat obtenu a été en raison inverse des sacrifices qu'il avait consenti à s'imposer.

Nous ne devons pas nous dissimuler que nous n'avons pas trouvé dans la presse le même concours que par le passé. Cependant c'est elle qui avait, comme une fée bienfaisante, veillé sur le berceau de l'Union centrale et, pendant de longues années, prêté à notre œuvre un appui plein de chaleur et d'entraînement sympathique à nos efforts; mais, depuis quelque temps, habituée à voir les expositions entreprises dans un but de profit personnel, elle n'a pas distingué cette année ce qu'il y avait d'élevé et de désintéressé dans celui que nous poursuivons.

C'est à nous, c'est à vous tous, Messieurs, qu'il importe de rectifier ces erreurs et de nous aider, par votre influence personnelle, à faire comprendre au dehors que nous ne sommes pas des spéculateurs, et que, nous préoccupant avant tout du but moral de notre œuvre, du profit qu'en retirera le pays tout entier, nous devons trouver partout, dans l'industrie comme dans le public, dans les colonnes des journaux comme dans les conseils du gouvernement, un appui sérieux et des encouragements efficaces.

A peine l'exposition était-elle fermée que votre conseil s'est remis à l'œuvre, avec la précieuse collaboration de la commission consultative, pour élaborer les programmes de 1882 ; et nous espérons que l'exposition du papier, des tissus et du bois continuera dignement la brillante série inaugurée par le métal.

Les diverses commissions de l'industrie ont déjà eu de fréquentes réunions et feront connaître prochainement le résultat de leurs travaux.

Pendant le cours de l'année qui vient de s'écouler, votre conseil, de son côté, s'est réuni périodiquement tous les mois, et pendant l'exposition, chaque semaine il a tenu séance, étudié et résolu les nombreuses questions qui sont venues de tous côtés se présenter à son examen.

Pendant que votre personnel était transporté aux Champs-Élysées, le service de la bibliothèque avait été assuré à la place des Vosges. Elle a continué à être fréquentée avec le même empressement par les travailleurs de tout âge et de tout rang, par les élèves des écoles, les artisans et les ouvriers. Cependant, nous avons constaté une légère diminution dans le nombre des lecteurs, qui ne s'est élevé qu'à 5,365 au lieu de 6,360 en 1879. Cela n'est pas étonnant, car la véritable bibliothèque de l'Union centrale était, cette année-là, au palais des Champs-Élysées, où les éditeurs avaient libéralement mis à la disposition du public leurs ouvrages les plus précieux et les plus instructifs.

Le nombre des ouvrages acquis en 1880 pour notre bibliothèque, ou offerts tant par l'État que par les particuliers, a été de 57, non compris 12 dessins et 180 photographies.

L'Union, vous le savez, Messieurs, a remis entre les mains de M. Quantin la publication de son Bulletin mensuel qui, dans un cadre agrandi, est devenu la *Revue des Arts décoratifs*.

Cette revue paraît le 20 de chaque mois régulièrement, et son intelligent éditeur n'a pas hésité à sacrifier des sommes considérables pour la faire connaître en France et à l'étranger et lui donner, par l'importance des articles publiés, par le soin apporté aux gravures et documents graphiques qu'elle contient, tout l'intérêt qui doit s'attacher à une œuvre destinée à présenter et à propager les idées de l'Union centrale.

Mais le résultat n'a pas encore complètement répondu à son attente ni à la nôtre. Nous devons tous avoir à cœur de la faire connaître ; car il est de notre intérêt de répandre dans les ateliers comme dans les salons ce journal officiel de nos travaux et des idées qui nous sont communes avec le *Musée des Arts décoratifs*.

De ce côté, de grandes choses se préparent, et tout ce que nous avons fait et dit n'aura pas été inutile à leur accomplissement.

Aussi avons-nous cru devoir cimenter de nouveau les liens qui nous unissent avec la Société du Musée des Arts décoratifs, et, dans une

réunion récente du conseil supérieur des deux Sociétés, nous avons décidé la préparation en commun d'un travail destiné à être remis à la commission parlementaire qui doit étudier un grand projet de Musée national. Et si, comme on le dit autour de nous, la Société du Musée des Arts décoratifs est appelée à servir de point de départ à cette œuvre d'un intérêt si grand pour notre pays, l'honneur en rejaillira sur l'Union qui, depuis dix-huit années, en dépit des rudes épreuves imposées à tous, à l'aide de ses seules ressources, a assez aimé la France pour lui préparer les moyens de continuer dans l'avenir son glorieux passé d'art industriel.

Voilà, Messieurs, le résumé succinct de ce que nous avons fait et de ce que nous voulons faire encore; et n'oublions jamais que c'est à votre désintéressement et à votre concours qu'est due la grande considération qui s'attache à l'Union centrale et que proclament à l'envi le public et l'État.

Vous allez entendre tout à l'heure le rapport de notre collègue, M. Christofle, au nom de la commission financière de l'Union. Vous verrez avec quelle sage économie nos capitaux ont été gérés et vous apprendrez avec plaisir que l'avenir est largement assuré pour plusieurs années sans toucher à notre fonds social.

M. Goujon, membre de la commission de surveillance, vous fera connaître ses conclusions sur la situation de la Société.

Nous sommes convaincu qu'après avoir entendu ces lectures, vous voudrez donner votre approbation au conseil et constater encore l'état prospère dans lequel il a su maintenir l'Union centrale.

RAPPORT DE M. P. CHRISTOFLE

Président de la Commission des finances.

Messieurs,

J'ai l'honneur de vous présenter, au nom du Conseil d'Administration, le rapport prévu par l'article 42 des statuts, sur la situation financière de notre Société au 31 décembre 1880.

L'exposé que nous allons vous faire comprendra également les opérations ordinaires de l'Union centrale et les résultats de notre sixième Exposition.

RECETTES

Solde de l'exercice de 1879. . .		146.256 fr. 83
Produits divers de l'année.		
Actions et transferts.	712 fr. 50	
Bulletin	659 » »	
Bibliothèque et conférence	33 » »	
Revenus des fonds placés.	7.290 » 85	
Produits divers . .	818 » 40	
Soit ensemble.		9.505 » 75
Recettes de l'Exposition encaissées au 31 décembre.		297.953 » 30
Total des ressources. . .		452.715 fr. 88

DÉPENSES

Dépenses ordinaires de l'Union pendant l'exercice. .		
Actions et transferts.	469 fr. 35	
Bulletin	2.978 » 30	
Loyers.	6.000 » »	
Contributions . . .	249 » 70	
Matériel.	492 » 80	
Bibliothèque. . . .	397 » 25	
Frais de bureau. .	322 » 20	
Impressions et publicité.	222 » 10	
Timbres-poste et télégrammes. . . .	107 » 20	
Chauffage et éclairage.	383 » 80	
Voitures et transports	94 » 55	
Conférences. . . .	100 » »	
Personnel	8.783 » »	
Imprévu.	974 » 05	
Soit ensemble.		21.574 » 30

Exposition de l'Union Centrale 1880 — A. Quantin Imp. Édit.

PANNEAU EN FER FORGÉ PAR M. EMILE VERNIER

Appartient à l'École Nationale des Arts Décoratifs

Report des dépenses pendant l'exercice		21.574 » 30
Dépenses de l'Exposition soldées au 31 décembre.		
Exposition moderne : Charpente, menuiserie, escalier, peinture, tapisserie, etc.	55.559 fr. 40	
Installation du Musée rétrospectif	25.341 » 75	
Publicité, impressions, etc.	38.613 » 40	
Frais généraux	111.697 » 10	
Imprévu	6.879 » 25	
Soit ensemble	238.090 fr. 90	
A déduire, dépenses payées, sur l'exercice 1879	409 » 30	
Reste		237.681 » 60
Ce qui donne un total de dépenses de		259.255 fr. 90
Si du total des ressources de l'année 1880		452.715 fr. 88
Nous retranchons les dépenses		259.255 » 90
Nous aurons pour solde des ressources disponibles au 31 décembre 1880		193.459 fr. 98

Ces chiffres étant établis, et en tenant compte des restes à recouvrer et des restes à payer de l'exercice,

Le bilan de l'Union centrale se traduit ainsi :

* * *

BILAN AU 31 DÉCEMBRE 1880

Actif.

Actions non libérées	693 fr. 50
197 Bons de liquidation (ville)	105.130 » 40
81 — (départements)	44.005 » »
Loyers d'avance	3.000 » »
Collection, Bibliothèque, etc.	50.000 » »
Mobilier nouveau	2.900 » »
Créance Ract	1.070 » »
Avance sur action Gonelle	25 » »
Société générale	58.816 » 55
Exposants et divers	951 » 75
Buffet (entrepreneur)	1.247 » 25
Caisse	1.665 » 45
Total	269.134 fr. 90

Passif.

Revue des arts décoratifs	100 fr. »
Divers fournisseurs et entrepreneurs	320 » 70
Mémoires divers pour l'Exposition	1.065 » 97
Frais généraux divers de l'Exposition	4.211 » 50
Total	14.698 fr. 17
D'où excédant de l'actif sur le passif	254.736 » 73
Total	269.434 fr. 90
Si de l'excédant de l'actif sur le passif au 31 décembre 1880	254.736 fr. 73
Nous retranchons le capital social	200.000 » »
Nous avons une somme de	54.736 fr. 73

qui représente les ressources disponibles de l'Union centrale au 1er janvier 1881, en dehors du capital social.

Nous n'avons plus maintenant, Messieurs, pour terminer notre tâche, qu'à vous soumettre les prévisions du budget de l'exercice courant.

* * *

BUDGET DE L'ANNÉE 1881

Dépenses.

Transferts (droits de l'État)		30 fr. »
Revue des arts décoratifs (frais de rédaction)		1.200 » »
Loyers		6.000 » »
Contributions et assurance		250 » »
Matériel	Mobilier . 300 Entretien. 250 »	550 »
Bibliothèque	Achat d'ouvrages . . 500 fr. Reliure . . 500 »	1.000 »
Frais de bureau		300 »
Impressions et publicité		2.500 »
Postes et télégraphes		300 »
Chauffage et Éclairage		800 »
Voitures et transports divers		150 »
Conférences		1.000 »
Personnel		14.000 »
Dépenses imprévues		1.920 »
		30.000 »

* * *

RESSOURCES

Actions et transferts.	150	»
Revenus des fonds placés.	8.700	»
Produits divers.	600	»
Prélèvement sur le solde de 1880.	20.550	»
Total égal.	30.000	»

Ainsi donc, Messieurs, après le prélèvement ci-dessus de. 54.736.73
Sur le solde de. 54.186.73
de l'exercice dernier, nous aurons au 31 décembre prochain un solde disponible de. 34.106.73
qui, avec les revenus des fonds placés, permettra d'attendre l'année prochaine les produits de l'Exposition projetée.

Nous vous proposons, Messieurs, d'approuver les comptes de l'Union centrale pour l'année 1880 tels que nous venons de vous les présenter.

Le président de la Commission des finances,

Signé : CHRISTOFLE.

RAPPORT DE MM. BLOT, COTTIER ET GOUJON

Commissaires de surveillance.

Messieurs,

Vous venez d'entendre la lecture du rapport présenté au nom du Conseil d'Administration. Ses conclusions sont des plus rassurantes pour le développement de votre Société, qui, depuis plusieurs années, poursuit son œuvre avec le même succès. Au 31 décembre dernier, l'excédant de l'actif sur le passif s'élevait à 254,736 fr. 75; la Société, en sus de son capital de 200,000 francs, avait donc en caisse une somme disponible de 54.736 fr. 73.

Les prévisions pour le budget de l'année 1881 s'élèvent en dépenses à 30.000 francs. Les ressources ordinaires de l'année étant de 9.450 francs, il suffira, pour subvenir aux dépenses, de prélever sur le solde de 1880 une somme de 20,550 francs. La Société possédera encore au 31 décembre 1881 un solde disponible de 34,000 francs environ, qui permettra d'attendre les résultats de l'Exposition projetée pour 1882. L'expérience acquise et la sage direction du Conseil d'Administration vous sont d'ailleurs un sûr garant de l'avenir de votre Société.

La comptabilité a été établie et réglée de la façon la plus régulière et nous avons l'honneur de vous proposer d'approuver les comptes de l'exercice 1880.

Relevé numérique par profession des artistes et artisans qui ont travaillé à la bibliothèque pendant le mois de février 1881 :

Sculpteurs	87
Peintres	48
Dessinateurs	56
Décorateurs.	31
Graveurs	11
Ciseleurs	»
Architectes.	9
Bijoutiers.	1
Ébénistes	1
Lithographes	1
Divers	55
Total.	300

Dont 110 le jour et 190 le soir. -- 444 ouvrages ont été consultés.

***

DONS FAITS A LA BIBLIOTHÈQUE

pendant le mois de mars 1881.

Les Arts méconnus, par Émile Soldi. — Un volume in-8°. Paris, Leroux, 1881. — Don de M. Biais.

Indication des soies et soieries en général, par Mat. Brano. Un vol. in-8°. Lyon, Ch. Méra, 1881. — Don de M. Biais.

Le nouvel Opéra de Paris, par Charles Garnier, deuxième vol. In-8°. Paris, Ducher et Cie, 1881. — Don des éditeurs.

Paris à travers les âges, 9e, 10e et 11e livraisons. Paris, Firmin-Didot. — Don de l'éditeur.

***

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. QUANTIN.

MODÈLE DE CANAPÉ.
Composition de Chabal-Dussurgey, exécutée en tapisserie à la manufacture de Beauvais

LA
MANUFACTURE NATIONALE DE BEAUVAIS

(SUITE[1])

Les fonctions d'inspecteur des Gobelins le retenant à Paris plus qu'auparavant, Oudry s'associa, pour Beauvais, avec un sieur Charron; il conserva la direction des travaux d'art et de l'enseignement et toucha des appointements de 3,000 francs par an et un dixième dans les bénéfices; il n'était tenu de se rendre à Beauvais que six fois par an. Oudry n'était pas exclusif : protégé comme il l'était, il aurait pu faire exécuter uniquement des tapisseries d'après ses propres modèles; il s'en garda bien. Il prit pour collaborateurs Boucher, Bérain, Natoire, Coypel, Casanova, Martin le jeune; il fit travailler d'après Téniers, Damoiselet, Souef, Van den Kerckhove, Campion et Le Pape, Corneille et d'autres. C'est ainsi que sortirent des métiers de Beauvais :

Les Grotesques, six pièces d'après Bérain.
L'Histoire de Céphale et de Procris, quatre pièces d'après Damoiselet.

1. Voyez la *Revue des arts décoratifs*, 1re année, tome I, page 513.

La Foire de Bezons, cinq pièces d'après Martin.

Les Combats d'animaux, cinq pièces d'après Souef.

La Transformation des métamorphoses, une pièce d'après Téniers.

Don Quichotte, sept pièces d'après Coypel.

Verdures avec Jeux d'enfants, huit pièces d'après Michel Corneille.

Les Bohémiens, six pièces d'après Casanova : La *Marche des Bohémiens*, — la *Fontaine*, — le *Repos*, — le *Vol de la malle*, — le *Partage du vol*, — le *Dormeur*.

Les Ports de mer, six pièces d'après Van den Kerckhove Campion et le Pape.

Les Métamorphoses, six pièces d'après Bonasone : *Io changée en vache*, — le *Palais de Circé*, — *Ocyroë changée en jument et en serpent*, — les *Poissons de Glaucus*, — *Actéon changé en cerf*, — *Jupiter changé en taureau*.

La Chasse au loup.

La Femme aux fruits.

La Pêcheuse, l'Opérateur et la Curiosité.

Le Marché aux noisettes.

Pièces d'ameublement, etc.

J.-B. Oudry mourut à Beauvais le 3 août 1755, au milieu des métiers qu'il avait dirigés pendant trente ans; ce fut vraiment lui qui créa la renommée de la manufacture; il fournit aussi la preuve qu'un homme peut être un grand artiste en même temps qu'un administrateur distingué. Ses successeurs n'eurent qu'à suivre son exemple, et il faut leur savoir gré de ne point y avoir failli. La fonction de peintre-dessinateur, dans laquelle Oudry avait débuté, fut maintenue : elle n'avait du reste pas été instituée exprès pour lui; Duplessis, qui en était titulaire avant 1726, avait composé quelques bons ouvrages, notamment l'Ile de Cythère ou le Temple de Vénus. Après Oudry elle fut remplie par le paysagiste Juilliard, Dumons venu d'Aubusson, dont les fabriques avaient reçu des privilèges et le titre royal en 1665, Camousse et d'autres. Ces artistes n'avaient pas la fourniture exclusive des cartons; ils étaient aussi des directeurs d'art chargés de l'enseignement, de la disposition et de l'arrangement des modèles que la manufacture continuait à demander à des peintres plus célèbres.

Si nous ne pouvons établir l'état complet des tapisseries de Beauvais du XVIIIe siècle, voici du moins quelques désignations à ajouter à celles que nous avons déjà données :

La Tenture chinoise, six pièces d'après Fontenay, Vermensel et Dumons : La *Foire*, — la *Toilette*, — la *Chasse*, — la *Pêche*, — la *Danse*, — le *Repas*.

La Cueillette des cerises, d'après Boucher.

L'Offrande a l'Amour, —

La Balançoire, —

La Sculpture, —

La Noble pastorale. —
La Fontaine d'amour, —
La Joueuse de flûte, —
La Pipée aux oiseaux, —
Le Déjeuner, —
La Diseuse de bonne aventure, attribuée à Boucher.
Berger et Bergère, attribué à Boucher.
L'Iliade d'Homère, sept pièces d'après Deshayes, gendre de Boucher : L'*Enlèvement d'Hélène*, — *Vénus blessée par Diomède*, — la *Colère d'Achille*, — le *Reproche d'Hector*, — *Agamemnon*, — *Minerve*, — *Hercule présentant le tapis*.
Les Jeux Russiens, six pièces d'après le même : Le *Repas*, — la *Danse*, — la *Chasse aux oiseaux*, — la *Bohémienne*, — la *Laitière*, — le *Joueur de guitare*.
La Conquête de l'Asie, trois pièces, d'après le même.
Les Verdures de Saint-Cloud, quatre pièces d'après le même.
L'Astrée, trois pièces d'après le même.
L'Histoire d'Homère, trois pièces d'après le même.
Ariane et Bacchus, trois pièces d'après le même.
L'Évanouissement d'Armide, une pièce d'après C. Coypel.
Le Sommeil de Renaud, une pièce d'après le même.
Les Pastorales ou les Bohémiens, d'après Le Prince.
Psyché, cinq pièces d'après Dumons : L'*Entrée de Psyché dans son palais*, — la *Toilette*, — la *Richesse*, — le *Vannier*, — l'*Abandon*.
Les Amusements de la campagne, six pièces d'après Casanova : Le *Rendez-vous de chasse*, — la *Chasse aux canards*, — la *Pêche*, — l'*Abreuvoir*, — la *Charrette de Poissons*, — le *Repas*, — le *Fauconnier*, — la *Blanchisseuse*.
Les Convois militaires, six pièces, seize fauteuils, deux canapés, deux écrans d'après le même.
Les Noces de village, six pièces d'après le même.
L'Enlèvement de Proserpine, d'après Vien.
L'Enlèvement d'Europe, d'après Pierre.
Les Quatre parties du monde, quatre pièces, douze fauteuils, deux canapés.
La Science et les Arts, trois pièces, douze fauteuils, deux canapés, douze siéges.
Le Lion et le Sanglier, sopha.
Le Brouetteur, siège et fauteuil.
La Moisson des Enfants, fauteuils, écrans, canapés.
Le Choc, d'après Loutherbourg.
Combat de cavaliers, d'après Loutherbourg.

Ainsi que le portaient les lettres patentes de 1664, la manufacture de Beauvais était autorisée à fabriquer « toutes sortes de tapisseries de haute et basse lice ». Ces expressions sont des termes d'atelier qui signifient que la haute lice est fabriquée sur un métier vertical, et la basse lice sur un métier horizontal ; la haute lice fut abandonnée à Beauvais dès 1720. Nous avons dit qu'elle produisit quelques ouvrages intéressants ; mais ces tentures n'ayant

pas enrichi les entrepreneurs, on se mit à un genre moins imposant peut-être, mais plus élégant, plus fin, comportant la figure humaine, l'ornement et la fleur, et s'appliquant aux panneaux comme aux meubles. La main-d'œuvre de la basse lice était environ de moitié moins chère que celle de la haute lice; nous reproduisons, d'après un mémoire de 1772, les causes de cette différence :

« 1° Les métiers de haute lice sont situés perpendiculairement, l'ouvrier ne peut travailler que de la main droite; la main gauche luy servant uniquement à la recherche, séparation et croisure de ses fils. L'ouvrier de basse lice, par la situation et construction de son métier, posé horizontalement, a ses deux mains à luy, par le service de ses pieds qui forment, ainsi que le tisserand, la croisure de ses fils, qui se présentent sous sa main croisés et divisés, ce qui accélère considérablement son opération.

« 2° L'ouvrier de haute lice copie son tableau pour ainsi dire à vue, n'ayant pour le conduire qu'une trace légère qu'il fait lui-même sur sa chaîne, qu'il est obligé de vérifier souvent au compas dans les parties de sujétion, ce qui luy prend un temps considérable sans avancer son ouvrage.

« 3° Les ouvriers de haute lice perdent plus que la valeur d'un jour par semaine pour dévider leurs couleurs, et ceux de basse lice reçoivent les leurs toutes dévidées et n'ont aucun temps à perdre avant de les employer... Ces raisons ont été plus que suffisantes pour faire la différence des prix de tarifs de haute lice par comparaison avec ceux de basse lice. »

Il y a peu de différence entre la technique de la basse lice du siècle dernier et celle du temps présent; le tissu de la tapisserie, appelé chaîne, est formé de fils de coton cordonnés retors, tendus au moyen de rouleaux placés à chaque extrémité du métier; la tension de la chaîne est telle que chaque fil qui la compose peut supporter séparément le poids d'un kilogramme. Deux pédales placées sous le métier, mises en communication au moyen de petits nœuds liés avec chaque fil de la chaîne, et manœuvrées alternativement par le tapissier, lui permettent d'ouvrir la chaîne et de faire sa passée ou duitée, c'est-à-dire de prendre avec ses couleurs (soie ou laine) dévidées sur de petites navettes, les fils nécessaires à la reproduction du modèle qu'il veut reproduire. L'emploi de la laine, dans la fabrication de la tapisserie, est limité aux ombres et aux demi-teintes; les clairs et les rehauts sont en soie. Le tapissier a toujours, au-dessous de sa chaîne, le décalque au trait du modèle qu'il reproduit; ce dessin lui permet de se tenir, pour le contour des objets, dans la proportion exacte du modèle.

Il n'est point aisé de se rendre compte de la valeur en fabrique des tapisseries de Beauvais au XVIIe et au XVIIIe siècle. On trouvera bien quelques chiffres épars; mais pour faire un calcul approximatif, il faudrait connaître les dimensions des tentures et savoir au juste les surfaces couvertes

LA BALANÇOIRE

Composition exécutée par F. Boucher pour la manufacture de Beauvais.

par les figures, les fleurs, les bordures et les fonds, chacune de ces « qualitez » étant soldée un prix différent aux tapissiers qui, jusqu'en 1829, ont été payés aux pièces et non à la journée; il est évident aussi que le prix afférent au modèle diminue d'autant plus que la tapisserie est répétée de fois; et c'est encore là un point d'estimation qui nous échappe, les registres de la

fabrication ayant en partie disparu. Pour ces motifs nous renonçons, momentanément du moins, à faire la comparaison du prix de vente de l'aune carrée des anciennes tapisseries avec les prix actuels des manufactures nationales, et nous nous bornons à donner quelques indications générales.

Au XVIIe siècle, la haute lice était payée aux entrepreneurs des Gobelins de 127 à 450 livres l'aune carrée. En voici quelques exemples : les ACTES DES APÔTRES, 200 livres ; les CONQUÊTES D'ALEXANDRE, 210 ; les ÉLÉMENTS, 230 ; les MOIS, 230 ; l'HISTOIRE DE MÉLÉAGRE, 180 ; le PORTRAIT DE LA REINE, 250 ; l'HISTOIRE DU ROY, 400 livres à Lacroix et 450 à Jans ; les SAISONS, 127 livres à Lacroix et 230 à Jans. La basse lice se fabriquait alors aux Gobelins et quelquefois en quantité deux fois plus grande que la haute lice[1] ; elle était payée en moyenne 145 livres l'aune carrée ; à Beauvais, nous sommes bien loin d'arriver au même chiffre. Nous avons dit qu'en 1671 le roi avait payé à Hinart 12,656 livres pour huit tentures de verdures ; or ces huit tentures formaient quarante-neuf tapisseries d'une longueur totale de cent quarante-cinq aunes sur deux aunes et un peu moins de deux tiers de hauteur ; ce qui fait ressortir l'aune carrée à 36 livres environ, ou exactement à 30 livres pour trente et une tapisseries et à 40 livres pour les dix-huit autres. Nous avons tenu à donner ces détails parce que vers le milieu du siècle suivant nous aurons à constater une hausse considérable sur les tentures payées par la cassette royale.

La mesure se réglait au bâton, qui valait le seizième de l'aune carrée ; les « étoffes » ou matières premières étaient vendues par la manufacture aux entrepreneurs à raison d'un écu la livre de laine et de 14 à 38 livres la livre de soie, selon la couleur. Les Gobelins teignaient pour eux et pour Beauvais, et cet usage existe encore.

Voici maintenant quelques renseignements sur la basse lice à partir de 1720. Les GROTESQUES, d'après Bérain, ont été vendus 6,000 francs ; la tenture était de six pièces sans or, mesurant soixante-trois pieds de long sur neuf de haut, ce qui fait ressortir l'aune carrée à 142 livres environ ; les BOHÉMIENS, d'après Casanova, furent payés 100 environ, et les PORTS DE MER, d'après Van den Kerckhove, Campion et Le Pape, environ 65 livres l'aune carrée ; il est juste de mentionner, après ce prix très bas, celui de la TENTURE CHINOISE, d'après Fontenay, Vermensel et Dumons, payée en 1762 à raison de 212 francs l'aune carrée. Un meuble non monté, à sujets de fables et de fleurs, se vendait en fabrique, le

1. Les métiers de basse lice ne furent supprimés aux Gobelins qu'en 1825.

Les Tapisseries décoratives du Garde-Meuble (J. Baudry, éditeur).

Imp. A. Quantin.

LA NOBLE PASTORALE

MANUFACTURE DE BEAUVAIS. — XVIIIe SIÈCLE. — D'APRÈS FRANÇOIS BOUCHER

canapé de 800 à 900, le fauteuil environ 250, l'écran environ 350 livres. En 1780, lorsque de Menou prit la manufacture, le roi lui payait par traité l'aune carrée 200 livres, lui accordait une subvention de 11,000 livres et l'autorisait à fabriquer des tapis et des tapisseries, à la condition cependant que le prix minimum en serait de 40 livres l'aune. A la vérité, tous ces prix ne semblent pas avoir été rémunérateurs, car les entrepreneurs, sauf Oudry, firent en général d'assez mauvaises affaires, quoique le contrôleur général des finances leur eût, petit à petit, octroyé une plus grande latitude pour la fabrication et la vente. Tout en travaillant à leurs risques et périls, les entrepreneurs n'ont pas été, jusqu'en 1780, libres d'exécuter des modèles de leur choix ; le roi, par la nomination des peintres-dessinateurs de la manufacture, conservait la direction d'art de la maison; ce n'est qu'à la suite de difficultés financières, et comme expédient, que la liberté leur fut donnée d'entreprendre tels ouvrages qu'il leur conviendrait, au-dessus toutefois d'un prix fixé; mais cette faculté fut vaine, les ouvriers ne voulurent point travailler à un genre inférieur, nécessairement moins payé; en 1788, les métiers furent arrêtés et, en 1791, la manufacture, mise dans la liste civile de Louis XVI, n'eut plus d'entrepreneurs, mais des directeurs pour le compte de la Nation ou du souverain; depuis lors la question d'argent a disparu.

La situation actuelle de la manufacture nationale de Beauvais est en tous points digne de son passé et de sa haute renommée. M. J. Diéterle en est l'administrateur. « Cet artiste du plus haut mérite a été formé à la grande école de l'art décoratif, il en connait toutes les règles et les applique avec un talent et un goût supérieurs », dit, dans le rapport déjà cité, M. Denuelle avec la grande autorité qui appartient à sa science et à la fermeté de son jugement. L'Exposition de 1878 a montré les tapisseries exécutées les unes sous la conduite de M. Diéterle, les autres sous celle de son prédécesseur et ami, M. Badin, artiste également, qui a su maintenir la maison pendant près de trente ans dans sa voie traditionnelle: les tapisseries qui figuraient au Champ-de-Mars comprenaient plusieurs genres; nous n'en citerons que les pièces principales avec les noms des artistes tapissiers, qu'il serait injuste de ne pas mentionner.

ANCIENS MODÈLES REPRODUITS SELON LE TABLEAU OU AVEC DES VARIANTES DANS LES DISPOSITIONS

D'après Desportes :

Chien, lièvre, perdrix, rosiers et pavots, fond de paysage par MM. E. Livier, Lalande.

Levrier et lièvre, fond de paysage par MM. Préjan, A. Mahu.

Chien en arrêt devant un faisan, fond de paysage par M. Préjan.

Chiens de chasse, canard et perdrix, fond de paysage par MM. Lacroix, Beauconsin.

D'après Oudry :

Le Loup devenu berger, par MM. Vérité, Pinchon, Soufflier.

Le Coq et la perle, par MM. C. Lévêque, P. Mahu, Cantrel.

Le Loup devenu vieux, par MM. E. Livier, Lalande.

D'après Baptiste Monnoyer :

Vase de fleurs et raisins, par MM. Vérité, Lefèvre.

Vase et raisins, par M. Derecusson.

Vase et raisins avec feuillage, par M. P. Mahu.

D'après Michel-Ange des Batailles :

Nature morte, par M. Fallou.

D'après Baptiste et Coypel :

Canapé du meuble dit Don Quichotte, le dossier par MM. Préjan, C. Levêque, Derécusson, Cantrel; le siége par MM. Soufflier, J. Lévêque, Pinchon, Lecluse.

MODÈLES NOUVEAUX :

D'après M. Chabal Dussurgey :

Fleurs, vases, fruits, motif d'architecture, par MM. Lacroix, Senan, Beauconsin, A. Mahu.

Meuble a fleurs sur fond bleu persan, le dossier du canapé par MM. Fallou, Lefèvre; le siége par MM. Aimont, Piet, le siége de la chaise par M. Piet; le dossier par M. Ducastel.

Canapé, fleurs sur fond blanc, bordure rose, style Louis XVI; le siége par MM. Martin Langlais; le dossier par MM. Lefèvre, Séné.

Canapé, fleurs sur fond blanc, bordure rose, style Louis XVI; le dossier par MM. E. Livier, Lalande; le siége par MM. Vérité, Caron.

Paravent a quatre feuilles, fleurs et vases style Louis XIV, par MM. Fontaine, Fenet, Soufflier, Pinchon, Lefèvre, Cantrel, A. Mahu, Lacroix, Ducastel, Beauconsin.

Écran de cheminée, fleurs et figure, par M. Cantrel.

D'après M. J. Diéterle :

Meuble, fleurs et ornements sur fond jaune; le dossier du canapé par MM. Verité,

Rohaut; le siége par MM. C. Levêque, Langlois; le siége du fauteuil par MM. A. Mahu, Derecusson ; le dossier par M. Piet.

Canapé, fleurs et ornements sur fond jaune; le siége par MM. C. Levêque, P. Mahu, A. Mahu ; le dossier par MM. Soufflier, Pinchon, A. Rohaut.

Écran de cheminée, instruments de musique sur fond jaune, lilas en bordure, par M. Mahu.

Nous ne pouvons mieux faire que de reproduire les appréciations de M. Denuelle sur ces pièces :

« Ces tapisseries (d'après Desportes, Baptiste Monnoyer, Oudry) ont toute la richesse de coloration et toute la perfection de dessin des tableaux originaux; ce sont de véritables chefs-d'œuvre. Elles égalent, si elles ne ne dépassent pas, les meilleures tapisseries du siècle dernier... L'exécution est tout à fait supérieure, elle atteint le dernier degré de la perfection. » ...« Les motifs de fleurs (de M. Chabal-Dussurgey) sont admirablement modelés, d'une coloration brillante; les rapports de couleur sont bien observés, l'effet est écrit, le dessin très large. Il est impossible de tirer un meilleur parti de la flore au point de vue de l'ornementation. »... « Dans les tapisseries exécutées d'après M. Diéterle, la composition est d'un style suivi, le dessin est fin et pur; le modelé, large, est fait à trois tons : le géométral, la lumière et l'ombre. »

Voici maintenant les tapisseries actuellement sur métier :

Un Canapé, d'après M. J. Diéterle.

Deux Canapés avec fauteuils et chaises, d'après M. Chabal-Dussurgey.

La Lice et sa compagne, d'après Oudry.

Vase, fleurs, fruits, singe et plat d'argent, peint par M. Desroy, chef des ateliers, d'après Baptiste Monnoyer.

Le Lion et l'Ane chantant, peint par M. Desroy.

Médaillon de Neptune, peint par M. Arbant, d'après un ébrasement de la galerie d'Apollon.

Médaillon, attributs, paysage, peints par MM. J. Badin et Gaudefroy, d'après Gillot.

Perroquets, corbeille d'oranges, d'après M. Philippe Rousseau.

Paysage, instruments de musique et fleurs, d'après M. Fabius Brest.

Panneaux décoratifs, d'après Mme Escalier, MM. Maisiat, Petit, Tony Faivre. Ces quatre tapisseries de fleurs, vases et architectures sont destinées à l'escalier d'honneur du Palais du Luxembourg, qui recevra également huit autres panneaux de la manufacture des Gobelins.

Le budget des dépenses de la manufacture nationale de Beauvais est actuellement de 112,350 francs; elle emploie environ cinquante personnes dans les ateliers, qui ont pour chef M. Desroy, un enfant de nos manufac-

tures arrivé par sa conduite et ses capacités à la position importante qu'il occupe très dignement. Les élèves suivent une école de dessin, et, jusqu'à ce qu'ils aient une instruction scolaire suffisante, une école primaire installée également dans les locaux de la manufacture ; ils travaillent au métier à côté de leurs maîtres qui sont toujours leurs amis. Leurs travaux techniques sont progressivement conduits du simple fond uni à la fleur colorée ; lorsque le service militaire les appelle, ils partent ; leur place est réservée et au retour ils prennent rang parmi les tapissiers en titre. Leur existence s'écoule alors

Fragment d'une composition de Chabal-Dussurgey, exécutée en tapisserie à la manufacture de Beauvais.

modeste, simple, mais calme et tranquille, sous une administration paternelle ; après trente ans de services ils se retirent avec une pension de retraite de 1,000 à 1,200 fr., et cèdent la place à de plus jeunes, qui viendront à leur tour apporter leur contingent de travail et de talent à ces œuvres incomparables qui restent la gloire des arts décoratifs français.

Quelles sont donc maintenant, après ces quelques pages incomplètes, les causes de la constante supériorité des tapisseries de Beauvais ? Elles apparaissent clairement. Nous en trouvons le point de départ dans les instructions données par Colbert. Il exige d'abord « continuellement le plus grand nombre d'apprentis » ; il accorde au chef de la fabrique une indemnité annuelle par chaque élève, et dès 1669 ils sont au nombre de 161, qui vont faire souche ; l'enseignement du dessin est obligatoire pour eux et plus tard pour tout le

personnel. La manufacture n'est pas un établissement libre; il lui est interdit de faire des produits de commerce; l'entrepreneur qui, cependant, travaille à ses risques et périls, n'a pas la faculté de diriger et de vendre la fabrication selon son goût ou ses intérêts; les modèles doivent toujours être approuvés par le ministre, qui les demande aux premiers artistes de son temps, et ces maîtres doivent faire resssortir au préalable, devant les tapissiers et les élèves, « l'intelligence générale » de l'œuvre. A défaut des artistes, ce soin incombe au peintre-dessinateur, nommé aujourd'hui inspecteur des travaux d'art, la fonction étant toujours remplie par un artiste, à moins que le directeur de la manufacture ne soit artiste lui-même.

Le goût a ainsi élu domicile dans la maison; il est entré dans le sang du personnel à ce point qu'en 1783 les tapissiers se révoltent parce qu'on veut leur donner des modèles de qualité inférieure. La tradition est créée, elle a pris racine et va se développant par l'enseignement pratique et oral que le tapissier donne à toute heure du jour à l'apprenti assis à ses côtés; cet enfant, dès son admission à l'atelier, n'a eu que de belles choses sous les yeux; il les comprend parce qu'on lui en démontre la qualité et bientôt il va les exécuter.

Tels sont les secrets bien simples de cette fabrication hors ligne; ils résident dans une organisation raisonnée que l'État a eu la sagesse de conserver.

GERSPACH.

Fragment d'une composition de Chabal-Dussurgey, pour un canapé exécuté en tapisserie à la manufacture de Beauvais.

L'ART DÉCORATIF AU SALON DE 1881

Les salons réservés aux dessins d'architecture, à l'Exposition des Champs-Élysées, sont en tout temps intéressants à parcourir pour le public et les artistes que leur spécialité rattache aux arts décoratifs. De longues visites dans ces salles, généralement abandonnées, sont même indispensables pour ces derniers.

Les nombreux liens qui unissent l'architecture aux autres branches de l'art sont trop manifestes pour que les artistes décorateurs ne soient pas pénétrés de la nécessité d'une étude approfondie, faite chaque année, des progrès et des ressources de cet art, au moins en ce qui concerne l'ornementation des édifices et leur installation mobilière.

A un point de vue plus général, les dessins exposés dans cette section constituent, par le soin et l'étude mis en œuvre pour leur conception et l'habileté, souvent très grande, dépensée pour leur rendu, de véritables œuvres d'art, au même titre que les tableaux et statues des salles voisines devant lesquels se presse habituellement le public.

A toutes les belles époques de l'art, l'architecte était le maître absolu de son œuvre dans son ensemble comme dans ses détails, concevant l'édifice et sa structure et étudiant avec soin la décoration peinte et sculptée qui devait lui être appropriée. L'unité et l'harmonie des belles œuvres de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance sont dues à cette manière de faire, conforme au bon sens et à la vérité.

Cette tradition, ayant été fréquemment abandonnée dans les derniers siècles pour des causes que nous n'avons pas à rechercher aujourd'hui, de grandes écoles de décorateurs se formèrent et donnèrent naissance aux différents arts désignés aujourd'hui par le nom générique d'arts décoratifs.

Les artistes qui pratiquent ces arts ont pour mission de suppléer à l'architecte. Dans l'ornementation de ses édifices, ils deviennent ses collaborateurs et font en réalité œuvre d'architecte. Certaines connaissances architecturales leur sont donc indispensables pour produire des œuvres complètement satisfaisantes. Il y a de ce côté, il faut bien l'avouer, une lacune regrettable dans l'éducation des jeunes artistes. L'emploi fréquent qu'ils font des formes et des détails de l'architecture est rarement judicieux, nous avons eu bien souvent l'occasion de le constater et de regretter l'horreur instinctive qu'ils éprouvent devant les études à faire dans ce sens.

Le rôle du décorateur étant ainsi défini, sa place au Salon à côté de l'architecte est tout indiquée, et nous ne saurions trop encourager les envois faits chaque année dans l'ordre d'idées que nous venons d'exposer.

Parmi les œuvres de ce genre exposées au Salon de 1881 qui nous paraissent mériter particulièrement l'attention, nous citerons la décoration d'un plafond exécutée par M. Ouri, sous la direction de M. Guerhart, architecte, auquel reviennent sans doute la composition d'ensemble et la disposition des lignes. L'effet de ce plafond, inspiré de la Renaissance italienne, est sobre. Les angles sont bien indiqués par les quatre médaillons à figures peintes que l'artiste y a placés.

Le second envoi du même auteur, représentant un salon décoré dans le style Louis XVI, appelle quelques critiques et justifie certaines restrictions à nos éloges. L'artiste, livré probablement davantage à lui-même, a produit une composition dont l'ensemble laisse à désirer. Signalons toutefois le goût délicat et charmant qui a présidé à l'arrangement du grand panneau du lambris et des deux panneaux de la porte, bien dans l'esprit de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

M. Giovanni Gardelli expose un projet de décoration d'une voûte en berceau avec pénétration. Ce dessin, qui révèle la main habile et minutieuse d'un Italien, est inspiré de l'époque Louis XV. Tout en louant les qualités d'exécution et de science ornementale déployées dans cette œuvre, nous pensons que le parti adopté se prêterait difficilement à la décoration de la voûte en pierre telle qu'elle est indiquée. Chaque matière a une décoration propre à sa nature, justifiée par l'emploi qui en est permis, loi en dehors de laquelle tout est entaché d'un aspect faux et irrationnel.

M. Émile Reiber, dans ses matériaux pour la décoration des écoles primaires, nous offre des dessins de peintures murales dans lesquels l'œil a quelque peine à saisir un parti accusé avec franchise et netteté; les mêmes valeurs vigoureuses et claires se retrouvent à peu près partout. Toute cette

composition est cependant savamment dessinée et d'un choix de tons très heureux. Il est mis à jour, dans ce projet, une théorie d'éducation artistique par les yeux qui, nous l'espérons, ne dépassera pas la mesure d'une fantaisie.

M. Michelin, par sa décoration peinte de voûtes d'arête, a su produire un effet mexicain avec des éléments empruntés aux thermes antiques et à la Renaissance italienne. Le rendu en est très habile et très largement traité.

La porte extérieure en menuiserie, exécutée pour un hôtel privé, qu'expose M. Gillon, est intéressante bien plus par les détails que par l'ensemble de sa composition, la critique que nous avons adressée à M. Gardelli pourrait se retrouver ici. Le bois comporte une décoration propre qui, à notre avis, n'est pas celle adoptée dans ce projet. Pour nous comprendre, il n'y a qu'à jeter les yeux sur les boiseries du moyen âge et de la Renaissance. En revanche, ne retenons pas nos éloges devant le marteau et la sonnette en fer destinés à cette même porte.

La cheminée qu'expose M. Langfeldt dans un goût indien, je crois, n'est qu'une fantaisie peu sérieuse et ne supporte pas facilement l'examen.

Les concours ouverts l'année dernière pour la décoration de la place du Château-d'Eau nous valent l'envoi, de MM. Berger et Guebin, d'un projet de colonne rostrale qui a obtenu le prix au concours. Ce projet est traité avec puissance et ampleur.

Les auteurs ont cherché et réussi à produire un grand effet décoratif. Seul, le globe à facettes qui surmonte le chapiteau, ne nous paraît pas avoir l'importance que lui commande la place qu'il occupe.

Le mât des mêmes auteurs, destiné également à la place du Château-d'Eau, se recommande par les mêmes qualités.

MM. Bouvard et Gravigny, à la suite du même concours, exposent une colonne rostrale, deux mâts et un candélabre dont l'effet est moins décoratif que ceux des précédents auteurs. La forme est cependant extrêmement châtiée. L'ornementation est d'une grande délicatesse et dénote beaucoup de savoir; mais ces qualités, poussées à l'extrême, contribuent à donner à l'effet général la sécheresse que nous lui reprochons.

La fontaine adossée, que M. Girette a exécutée à Vienne dans la propriété de M. de Rothschild, se recommande par la simplicité de ses lignes. La brique alternant avec la pierre est le principal appoint décoratif. L'arrangement du fronton de couronnement, pour lequel M. Chapu a exécuté des bas-reliefs, manque quelque peu d'étude; son raccordement avec la partie inférieure n'est pas heureusement combiné.

M. Deglane nous envoie une très jolie et habile esquisse d'un monument commémoratif à la mémoire de Jean Goujon. Le monument, composé d'une niche contenant la statue, est surmonté d'un fronton ; à la partie inférieure, deux figures symboliques asseyent bien la composition et lui donnent une large assiette sur le sol. Toute cette partie du monument, traitée en marbre blanc, se détache sur le fond coloré d'une arcade à laquelle il se trouve adossé et qui l'encadre de son architecture. L'ensemble est harmonieux et bien étudié.

L'art oriental est représenté au Salon par l'envoi de M. Wable, l'architecte du palais algérien au Trocadéro. Son projet de villa dans le midi de la France est une œuvre peut-être intéressante à regarder, mais que nous nous garderons d'approuver. Tout art est une conséquence du climat et des mœurs du pays dans lequel il s'est développé. Vouloir le transplanter constitue donc une grosse erreur que nous devons signaler.

Nous trouvons, parmi les relevés d'œuvres architecturales des siècles passés, un certain nombre d'études faites sur des sujets intéressants et inconnus.

Les deux plafonds de l'époque de la Renaissance, mis à jour par M. Vionnois, au palais de justice de Dijon, attirent l'attention. L'un de ces plafonds, formé de caissons profonds, décorés de peintures et d'une ornementation sculptée, est remarquable. L'autre plafond, disposé en poutres apparentes décorées de peintures, est également intéressant. Des boiseries Louis XIII, ornées de figures ravissantes, appartiennent au même édifice.

M. Camut présente un relevé du plafond de l'ancien hôtel Mazarin, aujourd'hui Bibliothèque nationale. Son dessin, quoique correct, est d'un aspect froid et peu agréable que ne comporte pas l'original.

L'envoi de M. Ricquier, concernant la restauration du tombeau de de Launay dans l'église Saint-Rémy d'Amiens, met sous nos yeux une belle composition du XVIIe siècle. Les figures de marbre blanc, bien groupées, se détachent sur le fond noir de l'architecture, laquelle est relevée d'appliques en bronze doré d'une ornementation savante et distinguée.

M. Paulin expose ce bijou du moyen âge italien que chacun a étudié et admiré : le ciborium de l'église San-Miguel à Florence; il en a fait un superbe dessin d'une exactitude incontestable.

Il est impossible de reproduire avec plus de vérité l'ornementation et les figures qui constituent les peintures du XIVe siècle de la chapelle de Villeneuve-lès-Avignon, que M. Brune a exécutées pour la commission des monuments historiques.

Enfin, nous voyons avec intérêt l'envoi de spécimens d'architecture japonaise que M. Guerineau a fait, cette année, au Salon. L'auteur, qui habite l'extrême Orient depuis nombre d'années, nous présente un art complet, indépendant, en rapport avec les besoins et la délicatesse de ce peuple industrieux et artiste.

A regarder, en passant, les relevés d'œuvres trop à notre portée pour souffrir une analyse : celui de M. Ruy, de la fontaine des Médicis au Luxembourg; de M. Beza, concernant la charmante petite fontaine de la rue Saint-Martin et l'aquarelle de la chapelle de la Trinité, à Fontainebleau, que présente M. Boitte.

Conformément aux débuts de cet article, nous devons conseiller aux artistes l'examen de l'envoi de M. Blondel sur l'architecture antique, et principalement des éléments contenus dans ses études sur le temple de la Concorde et de l'arrangement pittoresque fait avec les motifs de la villa Adrienne.

En terminant ces réflexions rapides, nous émettrons l'espoir que le Salon prochain retrouvera à leur place les mêmes artistes, et que d'autres, en outre, auront répondu à notre appel quand nous les convions à soumettre au jugement public leurs œuvres qui, une fois exécutées, disparaissent habituellement dans les édifices ou les habitations privées et ne sont plus à portée que de quelques privilégiés.

CH. GENUYS.

Composition de Viollet-le-Duc pour le château de Pierrefonds.

CÉRAMIQUE

SERVICE DE PORCELAINE EXÉCUTÉ PAR LA MAISON HAVILAND POUR LE PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE DES ÉTATS-UNIS

D'APRÈS LES COMPOSITIONS DE M. DAVIS

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

LA GUERRE A LA CONTREFAÇON

ous ce titre : *la Guerre à la contrefaçon,* nous nous proposons d'entreprendre une série d'articles dus aux spécialistes les plus érudits et les plus compétents dans chacune des branches de l'art décoratif, afin de mettre en garde les collectionneurs contre les embûches dont ils sont menacés chaque jour de plus en plus d'être les victimes.

A aucune époque, la passion de la collection n'a été poussée aussi loin que de nos jours ; les salons et les cabinets sont pleins de vitrines et d'étagères élégantes bondées de bibelots et de *curiosités,* et il n'est pas une salle à manger, si modeste qu'elle soit, qui ne montre, accrochées à ses murs, des faïences et des porcelaines dont bien peu parfois méritent les honneurs de cette exhibition. On collectionne tout, un peu trop au hasard malheureusement, et sans posséder aucune des connaissances nécessaires au vrai collectionneur, c'est-à-dire à celui qui sait ce qu'il veut, qui connaît ce qu'il recherche, qui poursuit un but nettement défini ou qui marche en avant suivant un programme arrêté à l'avance.

C'est une des manies de notre temps et nous serions bien loin, certes, de nous en plaindre, puisqu'elle nous conserve les épaves des siècles passés, si elle n'avait pas eu malheureusement pour résultat de donner naissance à une industrie qui grandit et prospère chaque jour : celle des fabricants de fausses antiquités et des marchands de *vieux-neuf.* Évidemment, nous ne compatissons guère aux déceptions du collectionneur d'occasion qui achète — comme cela est arrivé il y a quelques années — au prix de 7,000 francs, un émail du XVIe *siècle,* commandé et payé 50 francs à un artiste famélique

par un marchand qui joignait à une haute dose d'indélicatesse une confiance absolue dans l'ignorance et la naïveté de son client; mais il nous semble qu'il peut y avoir, pour l'avenir et pour l'histoire de nos industries d'art, un danger sérieux à laisser s'implanter dans notre pays un trafic aussi scandaleux sans protester et sans chercher à réagir, dans une certaine mesure, contre cette tendance au *truquage* — c'est le mot consacré — et dévoiler les roueries et les habiletés de marchands peu honnêtes.

Nous commençons aujourd'hui cette série par un premier article sur les Fausses porcelaines de Sèvres, et nous continuerons par les Faux Rouen, les Faux Nevers, etc., sans négliger les autres branches de la curiosité, comme le Meuble, le Tissu, etc., qui sont également exploitées par des imitateurs habiles, mais sans scrupules.

(Note de la Direction.)

I

LES FAUSSES PORCELAINES DE SÈVRES

Ce sont principalement les faïences et les porcelaines — et, parmi ces dernières, les porcelaines de Sèvres surtout, — qui ont eu les honneurs des contrefaçons et des imitations éhontées. Ce qui se débite de *vieux Sèvres* à Paris, ce qui s'expédie de *pâte tendre* tous les ans à l'étranger, notamment en Amérique et en Angleterre est inimaginable, et il aurait certainement fallu à notre célèbre manufacture plusieurs existences semblables à celle qu'elle a parcourue depuis plus d'un siècle pour arriver à produire tout ce qui lui est attribué.

Nous commencerons donc par l'examen attentif des porcelaines de Sèvres et des contrefaçons qui en sont faites journellement, cette série de courtes études dans lesquelles nous nous proposons de dévoiler certains procédés d'une loyauté plus que douteuse et, surtout, où nous chercherons à montrer quels sont les caractères qui permettent de distinguer le vrai du faux, et de séparer l'ivraie du bon grain.

Dans les nombreuses séries de contrefaçons qui ont été faites du *vieux Sèvres,* il y a toute une série de pièces qu'il est difficile de reconnaître, ce sont celles qui sont peintes sur du vrai *blanc* de Sèvres. Nous avons raconté, ici même, comment Brongniart, dans son enthousiasme pour la porcelaine kaolinique ou *porcelaine dure,* dont la fabrication avait commencé à la manufacture peu d'années avant qu'il en devînt directeur, avait fait vendre par tombereaux et à des prix dérisoires tout ce qui se trouvait de pâte tendre blanche dans les magasins et les sous-sols du vieux bâtiment de Louis XV; ces porcelaines, achetées par des chambrelans de Paris ou par des commerçants anglais, sont aujourd'hui la base du haut commerce de la contrefaçon; il faut une grande habitude pour les reconnaître quand elles sont bien décorées, comme cela est arrivé, surtout, dans les premières années de la Restauration; il existait encore à cette époque bon nombre des anciens peintres de pâte tendre de la manufacture, les uns mis à la retraite, les autres, transfuges de l'établissement, qui avaient connu les vieux procédés et qui mettaient volontiers leur habileté au service des marchands sans

trop s'inquiéter du parti que ceux-ci en tireraient. Plusieurs des porcelaines ainsi décorées ont été pendant longtemps considérées, même par les personnes les plus compétentes, comme du Sèvres authentique; telles sont celles qui font partie de la collection de la reine, à Windsor-Castle et celles qui avaient été offertes au roi Louis XVIII comme ayant appartenu à Louis XV et qui ont ensuite été données au musée de Sèvres quand la fausseté en a été démontrée. Cependant, malgré la perfection de leur décor, on peut reconnaître ces porcelaines à plusieurs caractères que nous allons indiquer brièvement.

Le premier, celui qui ne trompe jamais, mais qui demande, pour être reconnu, un œil assez exercé et une assez grande connaissance des porcelaines tendres, est la présence du *vert de chrome* dans la peinture des bouquets et des paysages. Découvert seulement en 1802 et employé pour la première fois à la manufacture de Sèvres, l'oxyde de chrome, grâce à sa fixité et à la richesse de sa coloration, devint bientôt d'un usage général et remplaça partout l'oxyde de cuivre qui avait été seul employé jusqu'alors dans la préparation des verts. On ne songea évidemment pas à cette modification introduite dans la palette, quand on commença à décorer les porcelaines blanches vendues par Brongniart et on créa ainsi un moyen certain de découvrir la fraude. Le vert de chrome est plus *chaud* de ton, plus jaune, que le vert de cuivre et n'a jamais, comme ce dernier, quand il est posé un peu en épaisseur, ces reflets métalliques caractéristiques qu'on voit si bien dans certaines porcelaines tendres et surtout dans cette série de porcelaines de la Chine auxquelles on a donné le nom de *famille verte* et que tous les amateurs connaissent. Cette différence de tons entre les deux verts est assez sensible pour être facilement perçue par un œil exercé ; elle est très évidente, surtout, quand on peut mettre l'une à côté de l'autre et comparer deux pièces, l'une vraie, et l'autre fausse.

On distingue encore assez facilement les porcelaines tendres qui n'ont pas été décorées à Sèvres à un caractère tout à fait particulier de la dorure. Sur les anciennes porcelaines — les vraies, — l'or, mis en épaisseur, a toujours une apparence un peu mate; on le *sablait* tout simplement quand la pièce était sortie de la moufle, — ce qui se pratique encore aujourd'hui, du reste, — et on le *dessinait au bruni* au moyen de *clous* ajustés solidement dans un manche en bois. Au commencement de ce siècle on a substitué aux clous des brunissoirs en agate, qui ont changé ce caractère de dorure et causé une différence assez notable dans les traits ainsi brunis; dans le vieux Sèvres, ils sont secs, très nets, très arrêtés et parfois assez profonds, la pointe du clou brunissant surtout par compression; dans les imitations, au contraire, ainsi que dans les porcelaines modernes, ils sont plus larges, moins écrits et, surtout, moins *gravés* pour ainsi dire, l'agate agissant beaucoup plus facilement et seulement au moyen d'un frottis un peu appuyé.

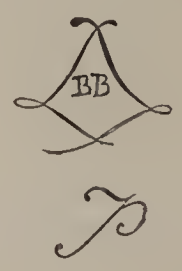
Il est enfin un dernier mode de contrôle qui n'existe pas sur toutes les pièces, mais que l'on rencontre très fréquemment et qui est presque toujours une preuve indéniable de la fausseté de certaines porcelaines; nous voulons parler des marques. Chacun sait qu'à partir

de 1753, les porcelaines de Sèvres ont été datées au moyen d'une lettre placée au milieu de deux L entrelacées qui avaient constitué pendant quelques années la marque royale.

A cette lettre, on ajouta bientôt, au-dessous des deux L, une autre lettre monogramme

ou signe quelconque qui étaient la marque et comme la signature de l'artiste qui avait décoré la pièce; ainsi la marque ci-dessous

est la marque d'une pièce décorée en dorure en 1760 par un doreur du nom de Vincent (vingt cents = 2000 — Les artistes à cette époque étaient facétieux quelquefois). Cette autre marque



est celle d'une pièce peinte en 1779 et décorée de fleurs par Parpette. Toutes ces marques ou monogrammes ont été publiés à plusieurs reprises dans différents ouvrages et surtout dans le *Guide à la manufacture de Sèvres* où nous les avons dessinés avec soin et d'une façon aussi complète que possible quand nous appartenions à cet établissement. Mais ces publications sont relativement très récentes, et, surtout, peu connues des fabricants de faux Sèvres qui se sont bornés le plus souvent à copier une marque quelconque qu'ils avaient vue sur une porcelaine véritable sans s'inquiéter de sa signification réelle. Ils ont marqué ainsi du nom de Vincent qui n'était exclusivement que doreur une pièce décorée de fleurs ou de paysages, ou de celui de Parpette, qui n'a jamais fait que des fleurs, une porcelaine à sujets de figures.

Nous reviendrons du reste sur cet emploi irréfléchi des marques qui a fait commettre plus tard, à propos des porcelaines dures, de singuliers anachronismes, nous bornant, pour aujourd'hui, à signaler ces différences sur les porcelaines en vraie blanc de Sèvres, qui, ainsi que nous l'avons dit plus haut, offrent, au premier abord, tous les caractères d'authenticité désirable.

Ed. G.

(*A suivre*).

LETTRE D'ANGLETERRE

Londres, 1er juin 1881.

Ce n'est que vers le milieu de ce mois que doit avoir lieu l'ouverture de l'exposition d'art décoratif espagnol et portugais au musée de South-Kensington. Malgré toute l'activité et l'énergie déployées par l'administration du musée, il a été impossible d'être prêt pour la fin du mois dernier. Il faut dire que la plupart des objets qui formeront cette exposition venant de fort loin et appartenant à un certain nombre de collectionneurs différents, il était difficile, sinon impossible, d'obtenir l'envoi, à date fixe, des objets d'art prêtés avec la meilleure grâce du monde par les amateurs étrangers.

*
* *

L'exposition des arts décoratifs de New-Bond Street, inaugurée le 26 mai en présence de S. A. R. la princesse Louise, et honorée, le lendemain, d'une visite de LL. AA. RR. le prince et la princesse de Galles et de S. M. le roi de Suède, a été ouverte au public le 30 mai.

Elle comprend près de trois cents numéros qu'il ne faut pas confondre avec le nombre d'objets exposés, car, dans bien des cas, un seul numéro désigne la vitrine d'un exposant sans tenir compte des différents objets exposés dont l'énumération eût exigé un catalogue spécial.

Il y a peu, très peu de sculptures ; en revanche, les peintures sont assez nombreuses. Nous remarquons, en passant, les *Oiseaux* de M. H.-S. Marks qui nous rappellent les panneaux et dessus de portes, d'un effet décoratif si original, peints par le même artiste pour M. Gibbo ; le *Réveil de l'Amour* de M. Symons, charmante peinture décorative entourée de fleurs admirablement réunies et d'un heureux effet. Les *Fleurs* de M. Pelham et l'*Automne* et l'*Hiver* de M. Schæfer méritent une mention particulière. M. Buckmann a eu une idée originale : c'est de prendre pour sujet de décoration les industries des rues. Sur le projet de frise exposé par lui, nous voyons défiler successivement les joueurs d'orgue, musiciens ambulants, ramoneurs, marchands des quatre saisons, ménestrels, nègres et *tutti quanti*, dont les attitudes et les costumes sont rendus avec une exactitude et un brio remarquables. Les panneaux de M. Hamilton sont d'un bon mouvement, mais le ton en est un peu gris et l'exécution molle. Les *Oiseaux* de M. Pearce, sur papier gris, sont d'un joli effet. Nous retrouvons avec plaisir les études de M. Holiday et nous regrettons qu'il n'ait pas fait un envoi plus considérable. Citons encore, pour la peinture, MM. Montland, Lamière, Fox et Hughes.

Les bronzes d'art de M. Lohse sont très soignés et font bonne figure à côté de ceux de MM. Goupil et Cie. MM. Elkington sont représentés par quelques belles pièces d'orfèvrerie travaillées avec le soin qui caractérise tout ce qui sort de leurs mains. Il est regrettable que ces belles choses soient entassées les unes sur les autres et qu'on ne puisse les examiner à loisir. MM. Yates ont envoyé des plateaux et des vases en argent et en métal.

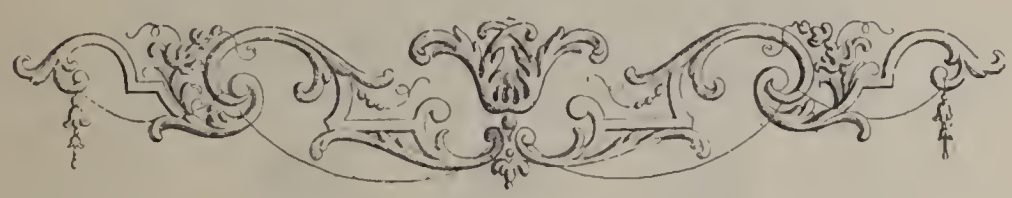
M. Bergue expose une collection d'objets en fer forgé, ciselé et repoussé d'une haute valeur artistique. Une lanterne en fer forgé d'un excellent style et un cadre de miroir ciselé comme un bijou ont été fort remarqués. L'art du verre est représenté par la *Venise and Murano glass and mosaic Company*, dont les reproductions et les imitations de verre antique et de verres murrhins sont très réussies par M. Salviati et par M. Eisert qui expose du verre de Bohême et du cristal gravé. Les meubles envoyés par MM. Gillow, Guéret frères — un ravissant bureau de dame, — et Paul Sormani — une copie d'un meuble de Boule du château de Windsor, — sont fort élégants et bien finis. La céramique est bien représentée à l'exposition des arts décoratifs. MM. Doulton, Minton, Maw, Philipps, Tourteau et Boulanger, de Choisy-le-Roi, ont envoyé des collections de faïence artistique d'une rare beauté que l'on ne saurait mentionner en détail dans une correspondance comme celle-ci; il faudrait citer tout pour être juste. Enfin quand j'aurai parlé des émaux de M. Paul Soyer et de Mme de Cool, des bijoux de Giuliano, de Melillo et de Bizzani, des objets du Japon de Liberty, des tentures de Mme Holiday, je n'aurai pas encore tout dit et je n'aurai que le temps de jeter un rapide coup d'œil, en sortant, sur les admirables publications artistiques de M. Quantin qui sont à l'entrée de l'exposition, et devant lesquelles il y a toujours beaucoup de monde. L'exposition des arts décoratifs embrasse, comme on voit, un champ fort vaste. C'est la première de ce genre à Londres, et si l'on se rappelle qu'il n'a fallu que quatre mois pour en concevoir le projet, le mettre à exécution, faire construire le local et attirer des exposants de l'Angleterre et de l'étranger, on conviendra que le comité et le directeur n'ont pas perdu leur temps, et qu'il faut les féliciter du résultat qu'ils ont obtenu.

*
* *

L'Albert-Hall a organisé cette année une exposition de meubles artistiques dans les galeries qui avaient reçu l'an dernier les sculptures sur bois dont il a été parlé ici même. Les maisons anglaises seules y sont représentées. Nous les citerons dans l'ordre du catalogue qui est aussi celui de la disposition des salles. MM. Crace exposent un joli cabinet en noyer, bois que les Anglais affectionnent particulièrement et qui forme les sept dixièmes des meubles de salon de la bourgeoisie anglaise, et un meuble en bois blanc orné de peintures qui n'offrent rien de bien remarquable. Les vitraux peints exposés par ces messieurs et exécutés par MM. Heaton, Butler et Bayne, sont très jolis de dessins et de tons. Les panneaux de soie bleu pâle de Morand et Bogd, encadrés dans des moulures à tons gris et roses, sont un peu fades, et le soir, aux lumières, doivent produire un effet désastreux sur les objets et les meubles environnants. Un peu plus loin, MM. Jackson et Graham exposent un cabinet en style gréco-oriental qui a figuré à l'exposition de 1878; un cabinet en noyer d'Amérique à moulures et à panneaux chanfreinés d'une simplicité extrême et d'assez bon goût. Leur vitrine, dans le genre de Chippendale, n'est pas de nature à me réconcilier avec ce genre faux et maniéré qu'il eût mieux valu ne pas ressusciter et qui passera de mode aussi vite qu'il est venu. Leur table en vernis Martin est assez jolie, sauf les pieds qui sont un peu raides. Viennent ensuite MM. Gillow qui ont envoyé une jolie table en ébène avec incrustations d'ivoire dans le style de la Renaissance italienne, et MM. Holland qui exposent un joli cabinet en ébène dont les sculptures sont dues à Barbetti de Florence. MM. Howard exposent un système de décoration murale dont ils sont les inventeurs. C'est une composition imitant le cuir gaufré dont l'effet n'est pas désagréable et serait encore meilleur si, au moyen d'un mélange de teintes différentes, il était possible de donner plus de relief au dessin qui ne ressort pas suffisamment et se fond en une teinte

fauve uniforme. MM. Howard exposent aussi une bonne copie en verre gravé du fameux vase Barberini et un vase dit « vase Milton », dont la forme est bien peu gracieuse. Ces deux objets ont été exécutés par M. Pargeter. MM. Doulton exposent trois panneaux en terre cuite exécutés par M. Tinworth et une collection de faïences. La copie d'une cheminée en bois sculpté du musée de Kensington, exécutée par les élèves de l'école de sculpture sur bois, est très jolie et d'un travail soigné. L'ensemble de cette exposition n'est pas, il faut le dire, bien satisfaisant. Les meubles nouveaux y sont trop rares. Quel intérêt, par exemple, peut offrir un dressoir exposé par une maison de Londres il y a trente ans, en 1851, et que nous retrouvons aujourd'hui à l'Albert-Hall? Si c'est comme terme de comparaison, et c'est là la seule excuse pour envoyer ce spécimen baroque d'un genre heureusement disparu, nous sommes forcés de déclarer, en toute sincérité, que les progrès accomplis depuis trente ans ne sont pas suffisants.

P. V.

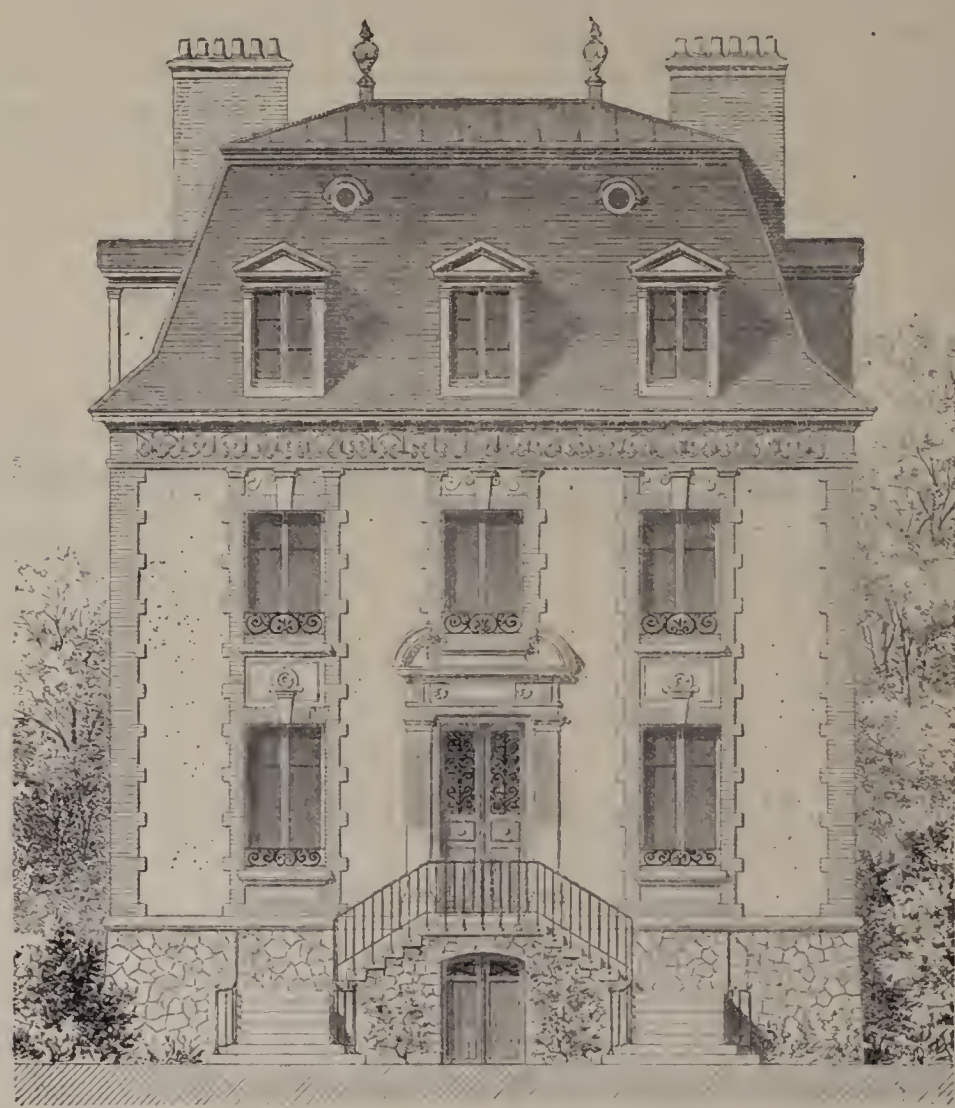


MAISONS DE PLAISANCE

Laissons là un moment l'esthétique, et parlons chiffres.

Combien de gens, qui aiment à fuir pendant l'été sous les verts ombrages ou qui cherchent une retraite au bord de la mer, se laisseraient tenter par la fantaisie de se faire bâtir un nid selon leurs vœux et selon leurs goûts, s'ils n'étaient découragés aussitôt par l'horrible cauchemar des chiffres à aligner, des comptes à établir, des mille soucis qu'entraînent nécessairement les relations assidues avec des architectes! « Sait-on jamais où l'on va avec ces diables d'hommes! » La perspective des mémoires interminables des maçons et des charpentiers, des tas de paperasses qu'il faudrait étiqueter soigneusement, et surtout l'ignorance que l'on a des questions précises relatives à la construction, au prix des matériaux, etc., tout cela fait que la plupart du temps on renonce au projet caressé, et qu'au lieu de faire bâtir la maison que l'on rêvait, avec telle ou telle forme, avec une porte comme ceci, des fenêtres comme cela, des petits coins pleins de mystères, ou des salons pleins de lumière, on se borne tout simplement à acheter une maison bâtie d'avance, qui n'est pas faite à vos habitudes ni à votre goût, mais dont on s'arrange tant bien que mal.

Eh bien! pour venir en aide aux propriétaires timorés qui, désirant faire construire un chalet, une maison de plaisance, un pavillon quelconque à la campagne, frémiraient devant le noir inconnu qui les attend sous le pseudonyme du *quart d'heure de Rabelais*, nous allons donner ici quelques renseignements extrêmement précis, grâce auxquels on pourra se faire une idée très exacte des dépenses nécessaires pour la construction. C'est



Maison construite par M. Paul Sédille, architecte.

à un architecte, M. Boussard, que nous emprunterons ces notes dout on nous pardonnera la sécheresse technique. Il a réuni dans son ouvrage, les *Petites habitations françaises* [1], ces documents que nous allons résumer en nous bornant à quelques exemples typiques.

Veut-on une maison à deux étages, dans un coin bien ombragé, non loin de Paris? M. Paul Sédille, architecte bien connu, en a construit une de cette sorte, dont nous pouvons donner le prix. Les gros murs sont construits en moellons et mortier de chaux hydraulique. Les perrons, bandeaux et appuis sont en pierre de taille dure; les angles et

1. *Les Petites habitations françaises*, 1 vol. 1881, in-fol. — Librairie Vve Morel.

chambranles en briques; les murs de refend et cloisons intérieures en briques ordinaires. Les planchers sont en fer, hourdés avec gros tuyaux de drainage et plâtres. Les plafonds sont décorés de corniches; des enduits en plâtre recouvrent tous les murs. La cuisine est carrelée en carreaux ordinaires de terre cuite. Ravalements des façades en crépi moucheté, brique apparente jointée à l'anglaise; soubassement en moellons disposés en mosaïque et jointoyés au ciment.

Si nous passons à la charpente et à la maçonnerie, nous voyons que le comble de la maison est en chêne et sapin, l'escalier à limon en chêne, le haut comble est couvert en zinc n° 14, le brisis en ardoises d'Angers, membrons, arêtiers, noues, noquets et raccords de couverture en zinc ; œils-de-bœuf en zinc estampé. Les parquets des appartements sont en chêne posé à point de Hongrie dans les pièces principales du rez-de-chaussée et du premier étage, et à l'anglaise dans les couloirs, toilette et dégagements. Le deuxième étage est parqueté en sapin. Les portes extérieures et croisées sont en chêne; les portes intérieures, huisseries, bâtis, plinthes, chambranles en sapin; enfin, la main courante d'escalier en acajou.

Comme serrurerie, la maison comprend des planchers en fer, gros fers forgés pour chaînage, tirants, ceintures, plates-bandes, etc. ; balustrade du perron en fer rond, barreaux à col de cygne scellés dans la pierre; panneaux de la porte d'entrée et appui de croisée en fonte ornée; rampe d'escalier à pitons; quincaillerie de première qualité, modèles ornés du commerce.

La décoration de la maison, la marbrerie, vitrerie, tentures, etc., est ainsi composée : cheminées en marbres de divers genres au rez-de-chaussée et au premier étage; les cheminées du deuxième étage sont garnies de chambranles à la capucine en marbre noir français. Fourneaux de cuisine de construction avec four, étuve, foyer à rondelles et accessoires. Le vestibule est carrelé en marbre; les murs en sont très soigneusement peints en décors sur fonds à l'huile et enduits à la céruse, ainsi que ceux de la cage d'escalier. Les menuiseries sont peintes à l'huile (trois couches, deux tons); tous les fers sont peints au minium. Les papiers de tenture sont soignés; la vitrerie en verre double, deuxième choix hors mesure.

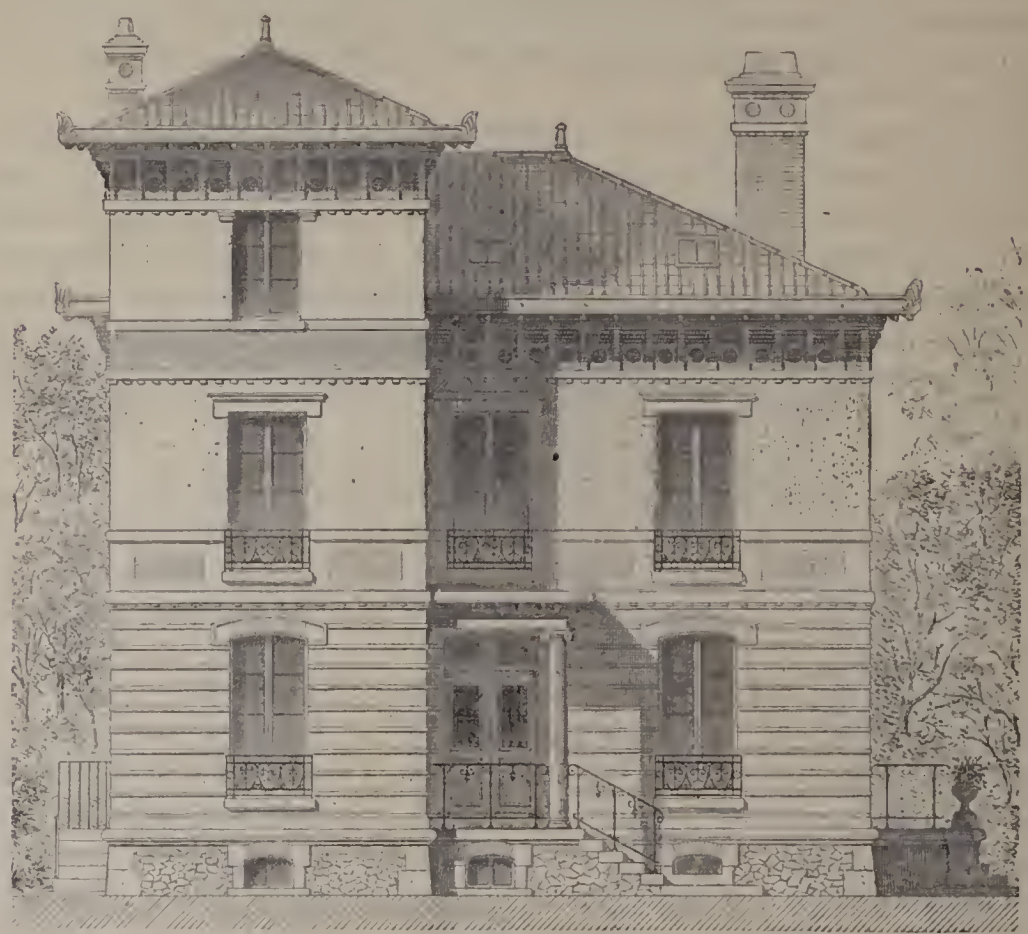
Ajoutons qu'une frise et des ornements en grès céramiques, du modèle de l'architecte, décorent la maison.

Prix de la construction entièrement terminée.

Maçonnerie	12.700	francs.
Charpente	2.200	—
Couverture	2.350	—
Menuiserie	3.200	—
Serrurerie	2.800	—
Marbrerie, fumisterie	1.750	—
Peinture, vitrerie, tentures	2.300	—
Céramique	700	—
Total	28.000	francs.

Autre exemple fourni par une maison de MM. Daumet et Saint-Anges, architectes

dans le département de l'Eure. Les matériaux de construction sont à peu près comme les précédents. Aussi donnerons-nous les prix sans autre description :



Maison construite par MM. Daumet et Saint-Anges, architectes.

Prix de la construction.

Maçonnerie	15.000	francs.
Charpente	1.900	—
Couverture	1.750	—
Menuiserie	4.300	—
Serrurerie	4.650	—
Marbrerie, fumisterie	900	—
Peinture, vitrerie, tentures	1.800	—
Total	30.300	francs.

Au lieu d'une maison, dans le sens absolu du mot, veut-on une villa au bord de la mer? En voici une très élégante, construite dans le Calvados, par M. A. Duval. Les murs des façades sont en moellons du pays, hourdés avec mortiers, le pavement extérieur en briques rejointoyées à l'anglaise. Une frise en faïence ornée est incrustée dans la pierre de l'entablement.

Les planchers des pièces principales sont en chêne et le reste en sapin rouge; l'escalier en bois d'orme; une galerie et une balustrade en pitchpin verni. Les portes intérieures sont

tout en sapin, façon à petits cadras, les croisées en sapin avec petit bois, jets d'eau et pièce d'appui en chêne. Les portes extérieures en chêne. Le parquet du rez-de-chaussée en pitchpin posé à point de Hongrie. Les étages sont parquetés en sapin rouge, frises posées à l'anglaise. Des moulures rapportées forment faux lambris dans le vestibule, la salle à manger et le petit salon. Corniches en bois aux plafonds des chambres principales.

Les cheminées sont en marbre français pompadour, modillons et pilastres, rétréciés en faïence. Le fourneau de cuisine construit en briques avec dessus fonte, comprenant foyer à rondelles, four, grilloir, bain-marie et accessoires.

Peinture à l'huile, trois couches, deux tons sur enduit au blanc de céruse des murs du vestibule, de l'escalier et des lambris dans les pièces du rez-de-chaussée. Filets et galons, haut et bas des murs. Glace sans tain sur la cheminée du salon. Papiers de tenture à dessins, valeur moyenne 1 fr. 50 c. le rouleau.

Villa au bord de la mer, construite par M. Duval, architecte.

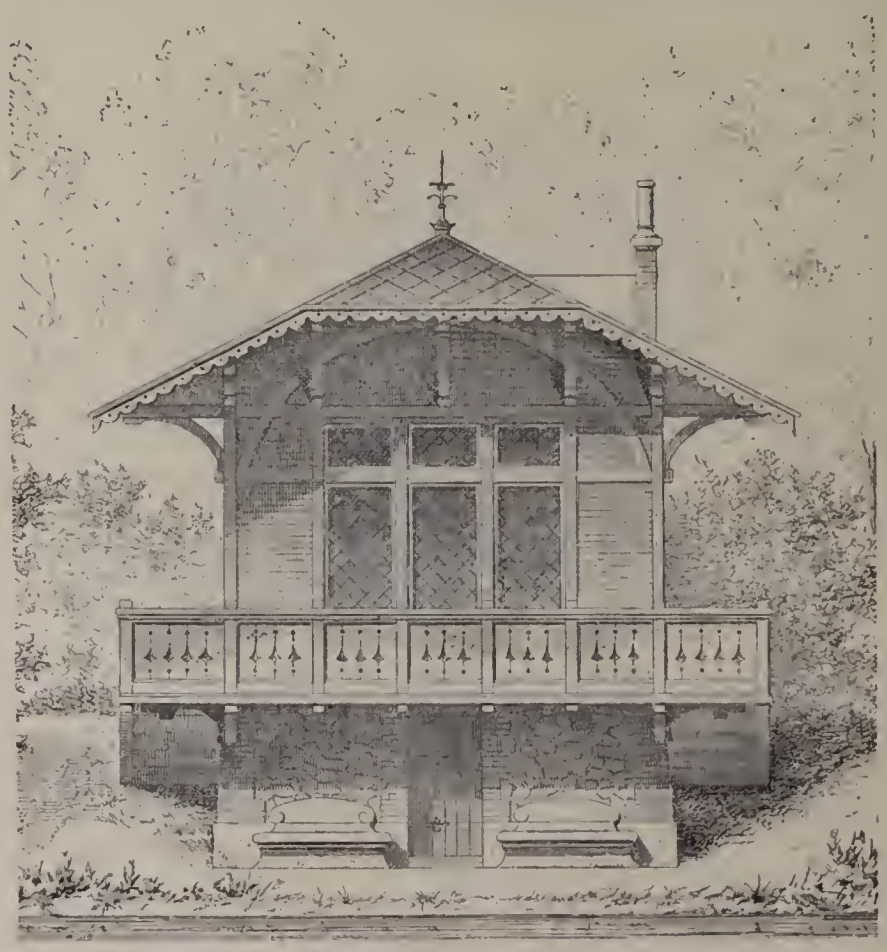
Prix de la construction.

Maçonnerie	11.070	francs.
Charpente	2.850	—
Couverture	1.725	—
Menuiserie	2.727	—
Serrurerie	1.150	—
Marbrerie, fumisterie	830	—
Peinture, vitrerie, tentures	1.445	—
Total	21.797	francs.

A la maison de plaisance une fois construite veut-on ajouter un pavillon de chasse ou un pavillon de pêche? En voici un qui est dû à M. Ch. Brouty, architecte au Bec de Mortagne, dans la Seine-Inférieure. La maçonnerie est en caillasse du pays avec angles en briques; l'élévation en briques et mortier. Marches et banc en pierre dure. Les ravalements sont en brique apparente jointoyée à l'anglaise; le rez-de-chaussée en mosaïque est jointoyé en creux avec ciment de Portland.

Les planchers et faux planchers sont en sapin ainsi que la charpente du comble; la balustrade de balcon en sapin, supportée par des consoles en chêne; escaliers extérieurs en chêne.

Toutes les menuiseries et la charpente apparente sont peintes à l'huile (trois couches) ainsi que les murs de la grande salle, ceux des privés et du cabinet de toilette. Papier de tenture ordinaire dans la chambre à coucher. Grande cheminée capucine en marbre noir avec fourneau intérieur garni de réchaud en fonte servant pour le chauffage et la cuisine.



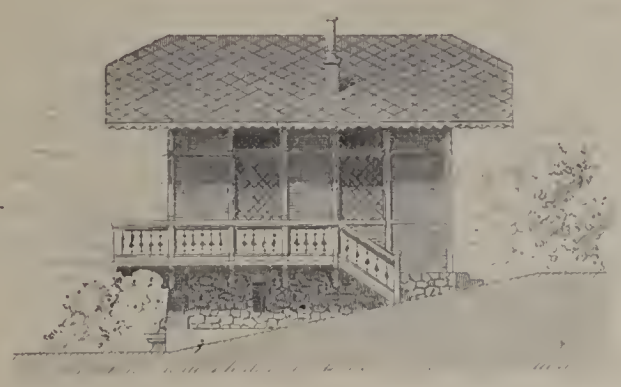
Pavillon de pêche, construit par M. Ch. Brouty, architecte.

Prix de la construction.

Maçonnerie	2.100	francs.
Charpente	1.000	—
Couverture	400	—
Menuiserie	800	—
Marbrerie, fumisterie	100	—
Serrurerie	250	—
Peinture, vitrerie, tenture	250	—
Total	4.900	francs.

Ces divers exemples de construction, avec les renseignements précis qui les accompagnent, nous ont paru devoir être d'une utilité certaine pour beaucoup de personnes naturellement peu versées dans ces questions. Nous pourrons en donner d'autres si nos lecteurs le désirent et s'ils trouvent un intérêt pratique dans ces renseignements.

V. Ch.



BULLETIN

DE

L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

SÉANCES DU CONSEIL D'ADMINISTRATION

Séance du 23 mai 1881.

Présidence de M. H. Bouilhet, vice-président

Membres présents : MM. Biais, de Chennevières, Cohen, Dreyfus, Falize, Firmin-Didot, Hermann, Jumelle, Turquetil, Veyrat. — M. Béziès, secrétaire général. — M. Louvrier de Lajolais, convoqué, assiste à la séance.

Le conseil règle diverses affaires contentieuses.

Il est demandé si M. le ministre des travaux publics avait enfin concédé le Palais de l'Industrie à l'Union centrale pour l'exposition qu'elle a annoncée pour l'année 1882. Sur la réponse faite par M. le président que l'honorable ministre n'avait pas pris encore de décision officielle à ce sujet, le conseil, à l'unanimité, charge M. Bouilhet de faire toutes les diligences nécessaires afin d'obtenir, dans le plus bref délai possible, une réponse favorable, et approuve la note suivante destinée à appuyer la lettre de rappel qui sera remise à M. le directeur des bâtiments civils :

NOTE

A l'appui de la demande faite par l'*Union centrale* pour obtenir le Palais de l'Industrie régulièrement à partir de 1882.

« La Société de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie s'est proposé de chercher les moyens d'agir d'une façon régulière et permanente sur les industries de luxe. Son premier

soin a été de créer, pour l'usage des industriels et des artisans, une bibliothèque publique, ouverte le jour et le soir, dans le centre le plus actif de la fabrication. Le capital souscrit par les sociétaires est insuffisant pour soutenir les charges d'un pareil établissement qui est en pleine prospérité cependant, grâce à une combinaison qui offre le double avantage de procurer à la Société un complément de ressources et de servir en même temps à entretenir, entre le public et les industriels, des rapports fréquents. En effet, depuis 1863, des expositions renouvelées tous les deux ans, à l'exception des années 1867 et 1878 où furent ouvertes les grandes expositions internationales, ont été la source de précieux enseignements et, à la fois, de produits à l'aide desquels les charges de la bibliothèque publique ont pu être supportées, grâce au désintéressement des souscripteurs du fonds social, lesquels ont toujours renoncé, non-seulement à la répartition d'un bénéfice auquel ils avaient droit de prétendre, mais encore à l'intérêt de leur part de souscription. C'est à ce titre que l'État n'a jamais refusé son concours à la Société et qu'il a toujours régulièrement consenti à mettre à sa disposition le Palais de l'Industrie, qui est le seul local assez vaste pour comprendre l'exposition dont le programme est si connu aujourd'hui et qui inscrit : la section des industries modernes, — le Musée parallèle des œuvres rétrospectives, — l'Exposition des dessins et maquettes des artistes de l'industrie, — celle enfin des écoles de dessin.

« Il est superflu d'insister sur l'importance de ces exhibitions, si utiles, si démonstratives et qui, nous semble-t-il, préparent les grandes luttes internationales et s'efforçent, par la seule intervention de l'initiative privée, d'agir avec quelque énergie contre les rivalités redoutables de l'étranger.

« Si nos efforts sont jugés pour efficaces autant que désintéressés, on ne s'étonnera pas que nous déclarions que nous serions impuissants à les continuer le jour où nous n'aurions plus, dans les bénéfices réguliers de nos expositions, les ressources qui nous permettent d'entretenir, à la place des Vosges, la bibliothèque des ouvriers de l'industrie. En insistant pour obtenir le Palais, en 1882, et tous les deux ans, nous nous appuyons sur l'aveu que notre Société ne peut vivre, si elle ne trouve pas, par le procédé recommandable de ses expositions bisannuelles, l'argent nécessaire à son alimentation. Dans l'état actuel de notre situation, ne pas obtenir le Palais, c'est la mort de notre Société. Il est vrai qu'un article de nos statuts dispose de toutes nos collections en faveur de l'État en cas de dissolution. Voudrait-on laisser supposer qu'en nous refusant le Palais, on s'assurerait à bon compte de pouvoir continuer notre œuvre, en frappant au cœur le principe de l'initiative privée? Tel n'est point la pensée de l'administration, nous le savons bien. Mais elle ignore peut-être les conditions inexorables de notre existence et nous avons tenu à les lui faire connaître, afin qu'elle prenne ses décisions en étant absolument bien éclairée sur ce que nous estimons être la sécurité de l'avenir ou le danger pour notre existence.

« Nous osons réclamer une disposition favorable, parce qu'elle est équitable vis-à-vis de nous, qui ne retirons de notre exposition rien, absolument rien pour aucun de nos sociétaires, mais les seuls moyens d'entretenir une œuvre populaire d'enseignement qui ne coûte rien à l'État. Et ce n'est pas sans quelque orgueil que nous rappellerons que nous sommes les seuls qui, depuis dix-huit ans, ont mis en pratique le principe de l'initiative privée pour l'unique bénéfice du pays. »

Le conseil reçoit ensuite communication de la lettre suivante :

Au Conseil d'administration de l'Union centrale,

« Monsieur le président, Messieurs,

« Le jour où notre Société organisa pour la première fois ses expositions périodiques, à côté des produits manufacturés elle ouvrait des salles particulièrement réservées aux artistes de l'industrie, qui étaient conviés à y apporter les dessins ou maquettes des œuvres dont ils étaient les auteurs, sous la seule condition que ces œuvres n'eussent pas encore subi leur transformation industrielle. A chacune des classes de produits manufacturés correspondait une section d'artistes et des prix spéciaux leur étaient affectés.

« C'était, en effet, pour l'Union centrale, la meilleure occasion de faire constater le mérite des artistes qui travaillent pour les industries de luxe; elle tentait, par ce moyen, de relever, devant le public, une catégorie d'hommes très habiles et pour la plupart inconnus, parce qu'ils n'avaient jamais la fortune d'entrer en communication directe avec lui; et cependant ce sont eux qui,

Exposition de l Union Centrale 1 2 3 A Quantin Imp Editeur

ARGENTERIE

1 CAFETIERE EP LOUIS XV
Travail Hollandais
App a M Ch Mannheim

2 CHANDELIER EP LOUIS XIV
Tr Français

3 CAFETIERE EP LOUIS XIV
Tr Français

Collection de M Eude

par la supériorité de leur talent, assurent la prospérité de notre commerce de luxe et augmentent, pour une part importante, la richesse publique.

« Alors que l'Etat, promoteur des expositions annuelles des artistes vivants, réservait à des œuvres de copie une place en faveur de la céramique, en même temps qu'il fermait le Salon à certains produits de création véritablement artistique sous le prétexte qu'ils étaient appelés ouvrages de commerce et qu'ils étaient, par nature, destinés à des reproductions industrielles, il nous semblait que l'administration établissait une limite étroite et singulière à la production artistique. Le respect de l'art dans son unité n'eût pas été atteint, parce qu'on aurait admis les chefs-d'œuvre de la ciselure, par exemple, à côté de ceux de l'émail, les dessins originaux des artistes qui ont donné les modèles les plus brillants aux grandes industries, à côté des tableaux et des sculptures. Il nous paraissait, au contraire, que des ouvrages destinés à répandre le goût avec le sentiment de l'art dans la décoration des intérieurs méritaient d'obtenir leur place à l'honneur. Nous ne pouvions nous empêcher de nous demander à quelle loi de distinctions subtiles on avait obéi pour arriver à refuser l'accès des salles d'exposition à des vases de Klagmann ou de Fannière, alors qu'on acceptait un buste des mêmes artistes, et quel était le système qu'on prétendait suivre en recevant des plaques émaillées, parce qu'elles étaient présentées dans un cadre en forme de tableau, alors qu'on écartait ces mêmes plaques émaillées lorsqu'elles étaient apportées ajustées dans les moulures d'un coffret pour la décoration duquel elles étaient conçues et exécutées.

« Nous avions de l'art une idée telle que nous nous refusions à croire qu'au XIXe siècle on ait pu concevoir qu'il fût la source des œuvres élevées de la peinture, de l'architecture, de la sculpture et de la gravure et considéré comme moins digne dans ses autres manifestations, à ce point qu'un tableau, représentant un chaudron peint, était accueilli et présenté au public à l'exclusion d'un ouvrage en cuivre repoussé et ciselé, conçu et exécuté dans un sentiment décoratif des plus estimables. Nous constations là l'errement regrettable dans lequel on stationnait depuis que l'Etat avait pris la direction des anciennes expositions de l'Académie de peinture à la place de l'Académie qui n'était qu'une corporation et ne s'occupait logiquement que de l'intérêt de ses membres. Nous nous disions qu'on oubliait trop facilement que des expositions d'État, faites avec les deniers publics, devaient comprendre l'art sous toutes ses manifestations, pourvu qu'elles fussent des enseignements dignes, et nous ne pouvions, en conséquence, lorsque nous fûmes autorisés à montrer, au Palais des Champs-Elysées, les produits de nos industries de luxe, ne pas nous préoccuper de faire place aux artistes qui leur impriment une direction par leur talent et leurs connaissances techniques.

« Les sentiments que nous exprimions dans toutes les occasions où il nous était donné de parler ont été compris, et M. le sous-secrétaire d'Etat des beaux-arts avait inscrit, dans le programme de l'exposition de 1881, une classe nouvelle qui ouvrait le Salon aux artistes de l'industrie. Ce projet, que nous avons eu l'honneur de soutenir devant le conseil supérieur des beaux-arts, appelé, sous la présidence de M. le ministre, à donner son avis sur les conditions de l'exposition de 1881, avait été accueilli avec faveur et voté par le conseil, lorsque, par suite des faits que vous connaissez, l'Etat se désintéressant enfin du Salon annuel, les artistes rentrèrent dans le droit commun et firent définitivement leur exposition eux-mêmes. Il était naturel que, reconstitués par le fait en une sorte de corporation limitée, ils n'aient plus songé à l'article que nous avions contribué à faire voter et qu'ils aient conservé pour eux seuls le bénéfice de l'exposition. C'était leur droit.

« Mais le préjudice que nous avions constaté pour tous ceux qui ne sont pas compris dans les catégories strictement définies des quatre sections de l'art : architecture, peinture, sculpture, gravure, continue à subsister et il n'y a pas de Salon pour eux.

« Dans cet état de choses, nous avons pensé, messieurs, à vous demander d'étudier et d'approuver, si vous le trouvez bon, un projet qui consisterait à étendre singulièrement le programme de la section des artistes de l'industrie à nos expositions et d'ouvrir gratuitement nos Salons, non seulement aux dessins et maquettes, mais encore aux œuvres exécutées, aux seules conditions : 1° que ces œuvres soient la propriété de leurs auteurs, ou qu'elles nous soient présentées sous le nom de ces auteurs avec l'autorisation des industriels ou particuliers qui en auraient fait l'acquisition, qu'elles soient ou non reproduites à plusieurs exemplaires ; 2° qu'elles soient sou-

mises à l'examen d'un jury nommé en partie par le conseil, en partie par les artistes exposants, lequel jury aura pour mission de choisir, avec discernement et sévérité, les œuvres qui lui paraîtraient seules dignes d'être présentées au public dans les conditions particulièrement favorables de nos expositions.

« En conséquence, nous vous soumettons, messieurs, un projet de règlement que nous vous prions d'examiner après l'avoir soumis à la commission consultative.

« Nous espérons que les artistes de l'industrie trouveront, par ce moyen, l'occasion si désirée par eux d'organiser une exposition bisannuelle comme celle que nous avons largement ouverte, en 1881, aux artistes peintres, sculpteurs et architectes qui ont exposé chez nous des œuvres décoratives auxquelles le public s'est si vivement intéressé.

« A côté de ces maîtres connus, viendront se grouper d'autres hommes, dont le mérite réclame la grande lumière, et vous aurez contribué à la leur donner en étendant en leur faveur le programme véritablement trop restreint aujourd'hui de la section que vous aviez créée pour eux. Vous n'étiez arrêtés, pour le faire, que par la pensée que l'État les accueillerait régulièrement dans ses expositions annuelles. La raison de votre respectueuse réserve n'existant plus, il nous a semblé qu'il n'y avait pas à hésiter aujourd'hui et qu'il était digne de l'Union centrale d'inaugurer le Salon bisannuel des artistes décorateurs et des artistes industriels.

« Nous vous prions, messieurs, de recevoir les assurances nouvelles de notre dévouement.

« Henri Bouilhet, A. Fannière,
« A. Louvrier de Lajolais. »

Le conseil, après en avoir délibéré, accueille, à l'unanimité, la proposition et la transmet à la commission consultative, qu'elle charge d'élaborer un projet de règlement pour cette partie spéciale de l'exposition.

COMMISSION CONSULTATIVE

Séance du 23 mai 1882

Présidence de M. Paul Mantz

La commission procède à la nomination des bureaux de ses sections des écoles et rétrospective. Sont nommés :

I. — *Section des écoles.*

M. C. Sauvageot, *président.*
M. René Ménard, *secrétaire.*

II. — *Section rétrospective.*

M. P. Gasnault, *président.*
M. Patrice Salin, *secrétaire.*

La commission reçoit communication du rapport de la sous-commission des étoffes et décide que la discussion est remise après la distribution du rapport, dont elle demande l'impression.

M. le président donne communication de la décision du conseil qui renvoie l'étude d'un projet de règlement pour l'exposition des artistes de l'industrie. La commission, après la lecture des pièces qui lui sont adressées, décide qu'elle s'associe pleinement aux vues du conseil, charge une sous-commission spéciale de préparer le travail et adresse au conseil la résolution suivante :

« La commission consultative donne la plus vive approbation au projet qui lui est transmis par le conseil d'administration. C'est continuer l'œuvre de l'Union centrale que de persister dans cette voie qu'elle a ouverte, et, tout en regrettant que l'État, malgré le bon vouloir qu'il a manifesté, n'ait pu donner suite au programme qu'il présentait en faveur de l'unité des artistes, la commission consultative ne peut que se féliciter d'être appelée à la rédaction d'un règlement qui concerne l'exposition spéciale des artistes de l'industrie. »

Sont nommés membres de la commission spéciale pour le règlement de l'exposition des artistes :

MM. Corroyer, A. Fannière, A. Louvrier de Lajolais, P. Mantz, Massin, Piat.

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. Quantin.

LES

TAPISSERIES DÉCORATIVES

(SUITE[1])

Il est certain que si la découverte des peintures antiques qui décoraient les voûtes des palais romains eut une certaine influence sur la composition de la bordure des tapisseries, elle en eut une aussi sur celle des tapisseries elles-mêmes.

Dans l'agencement des ornements de toute nature, humains, animaux et plantes, combinés, amalgamés et transformés pour former un monde tout de fantaisie, on trouva d'un coup les éléments des premières, et parfois aussi ceux des secondes. *Les Triomphes* que l'on attribue à Mantegna, et qui sont dus à un de ses disciples assurément, sont un exemple des transformations que l'art peut faire subir à la réalité, pour distribuer les divers éléments d'un sujet, de façon à en balancer mathéma-

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, 2e année, p. 12.

tiquement les masses et les lignes, et à le réduire à n'être qu'un simple ornement, malgré l'ampleur de ses dimensions.

La série des *Arabesques,* où une figure seule, personnification d'un Mois, forme le centre d'une combinaison d'architectures légères, mélangées avec des grotesques, des bouquets de fruits et des guirlandes de fleurs, forme dans un autre genre un remarquable exemple de ce système. Avec de pareilles tapisseries qui sont elles-mêmes un ornement, il semble qu'il ne soit point besoin de bordures. On a voulu cependant les limiter par un entourage.

Ce genre fut prolongé pendant le XVIIe siècle par Noël Coypel qui, chargé de moderniser les anciens *Triomphes,* d'un dessin trop gothique apparemment pour le goût d'alors, s'en imprégna si bien, qu'il en composa de nouveaux, que l'on compte parmi les plus belles tentures du règne de Louis XIV.

Le *Triomphe d'Hercule,* le *Triomphe de Pallas,* le *Triomphe de la Religion,* dont les différentes scènes ou les figures diverses sont séparées par les membres d'une architecture capricieuse combinés avec des éléments exclusivement décoratifs, sont de flagrants souvenirs de l'art de la Renaissance et d'heureuses exceptions pour leur époque, qui placent Noël Coypel parmi les artistes qui ont le mieux compris le rôle de la tapisserie.

La tenture des *Dieux,* que Claude Audran a modifiée en la réduisant pour composer l'autre petite tenture des *Mois grotesques,* est une transformation, suivant un goût différent, de ces imitations de l'antique que Bérain continua, et que l'on retrouve dans des tapisseries trop directement inspirées des estampes gravées d'après ses compositions pour qu'on ne les lui attribue pas.

Les compositions de Claude Gillot et d'Antoine Watteau, dont les personnages, empruntés à la comédie italienne, sont encadrés par une architecture aérienne, ne sont autre chose que des modèles de tapisseries qui, si elles ont été exécutées, sont un prolongement à travers le XVIIIe siècle d'un genre dont nous indiquons les origines et les transformations.

Avec F. Boucher et Charles Coypel une métamorphose s'opère dans la tenture, comme le prouvent : les *Amours des Dieux,* du premier, et l'*Histoire de Don Quichotte*, du second.

Le sujet n'est plus qu'un accessoire, centre, il est vrai, de la composition. Un cadre imitant le bois sculpté et doré le circonscrit, accompagné de guirlandes de fleurs et d'attributs qui acquièrent souvent une très grande importance. Le tout s'enlève sur un fond diapré, ton sur ton, imitation

d'étoffe ornée, que limite aussi une bordure du même genre que celle du sujet.

Une critique sévère trouverait certainement à redire à cette répétition de cadres, auxquels s'ajoutait, dans la réalité, la moulure dorée de la boiserie blanche où l'on enchâssait alors les tapisseries. Elle blâmerait également ces imitations de choses superposées et se faisant un fond les unes aux autres; mais cet art si faux est en même temps si charmant, il est d'une science si particulière et un tel plaisir pour les yeux, qu'il doit avoir raison de l'esthétique et de toutes ses lois.

En même temps que ces tapisseries, au suprême degré décoratives, on fabriquait des pièces de dimensions assez restreintes auxquelles on donnait le nom de *portières*. Des écus d'armoiries accompagnés de trophées auxquels s'ajoutent parfois des figures, en composent les motifs. Ce sont encore des suites des tapisseries que le moyen âge avait fait tisser afin de satisfaire à ses habitudes et aux convenances des demeures.

Sous le nom de « dosserets », de « banquiers » et de « bahuts » on y employait de petites pièces armoriées destinées soit à servir de dossiers aux sièges d'apparat ou aux bancs qui les accompagnaient d'habitude, et qui constituaient alors la partie principale des sièges, soit à couvrir les bagages que portaient les bêtes de somme à la suite des rois et des seigneurs en voyage.

Ces portières, dont le nom indique l'usage, servaient aussi à tendre les murs des appartements de petites dimensions.

Les gens du moyen âge qui étaient grands chasseurs et qui, à en croire les fabliaux, n'étaient pas aussi insensibles aux charmes des vergers fleuris et du mois de mai, de la nature enfin, que l'on pourrait croire, avaient fait exécuter une foule de tentures de chasses, de « bocaiges » avec ou sans « bestions », où les arbres, les plantes et les fleurs occupaient une grande place. C'est ce que l'on a appelé des verdures.

On en connaît qui datent des premières années du xve siècle, dans lesquelles quelques personnages devisent ou font des chapeaux de fleurs, assis sur l'herbe devant un fond de forêt : d'autres, où des chasseurs font le bois ou poursuivent la bête. Dans toutes, la verdure couvre une grande surface de la tapisserie.

Ces verdures sont d'un dessin un peu rudimentaire, et, les lois alors inconnues de la perspective ne présidant point à leur arrangement, il est

arrivé qu'on a souvent placé des personnages, quel qu'en fût le caractère et à quelque action qu'ils se livrassent, sur un fond couvert de fleurettes étagées les unes au-dessus des autres du bas en haut de la pièce : souvent aussi ce fond a fait le seul ornement des tapisseries, constellé parfois par un écu d'armoiries ou par un emblème, comme les dosserets aux armes de Bourgogne, trophées de la bataille de Granson que l'on conserve à Berne.

Aux confins du xve et du xvie siècle, un atelier encore inconnu, que les uns placent à Audenarde, que d'autres soupçonnent d'être espagnol, imagina de couvrir tout le champ de la tapisserie d'immenses chardons fleuris aux larges feuilles aiguës et contournées, abritant des bêtes plus ou moins fantastiques.

Mais ce que le xvie siècle semble surtout avoir affectionné dans le Nord, ce sont les parterres symétriques avec leurs plates-bandes capricieusement contournées, leurs arbres régulièrement taillés et leur enceinte de berceaux soutenus par des Termes en charpente. Une ou plusieurs figures animent le premier plan. *La tenture de Vertumne et Pomone* du palais de Madrid est l'un des plus beaux exemples de l'alliance intime des personnages avec l'architecture des jardins telle qu'on la pratiquait alors.

Le genre que compose un fond de forêt animé de quelques personnages ou de quelques animaux sur les premiers plans, où croissent de grandes plantes très étudiées dans leurs détails et d'une exécution merveilleuse dans sa simplicité, compte des chefs-d'œuvre : telles sont les *Chasses de Maximilien,* dont Bernard Van Orley fit les modèles ; telles sont une foule de tentures qui, sous un nom de dieu ou de déesse, cachent de vraies verdures.

Verdures encore, les *Métamorphoses* qui, tissées à Ferrare, en 1544, nous montrent des nymphes à demi transformées en arbres, formant des arcades de feuillage à travers lesquelles on aperçoit la campagne, les coteaux et les plaines, le ciel et les eaux.

Enfin *les Enfants jardiniers,* que Ch. Le Brun avait peints dans le château de Sceaux, et qui ont servi de modèles à des tapisseries, ne sont pas autre chose que des verdures. La plus célèbre ainsi que la plus plaisante et la plus belle est la tenture des *Indes,* dont l'exécution occupa la manufacture des Gobelins pendant plus d'un siècle.

Les Chasses de Louis XV, d'après J.-B. Oudry, et enfin certaines compositions de F. Boucher où domine le paysage, et, en définitive, les *Jeux russiens,* de J.-B. Leprince, sont encore des verdures d'un autre caractère que les anciennes et de colorations différentes.

Trois couleurs interviennent seules dans les anciennes verdures. Ce sont : le jaune pour la lumière, le vert-bleu pour des demi-teintes et le bleu pour l'ombre. Suivant le plan occupé par les arbres ou par les plantes, les détails sont plus fins et plus multiples, mais les colorations ne diffèrent guère. Un brun roux pour les terrains, un bleu clair pour les ciels, afin de laisser toute sa valeur aux bleus du feuillage, et quelques rouges pour des fleurs ou des fruits, constituent toute la gamme employée.

Avec les peintres de la fin du XVIIIe siècle le roux a une tendance à se substituer au jaune dans les feuillages, où le vert-bleu est plus clair, et à entrer en plus grande proportion dans les terrains. Les grandes plantes si caractéristiques des tapisseries de ce genre fabriquées aux XVIe et XVIIe siècles disparaissent aussi.

Parallèlement aux compositions exclusivement composées d'ornements et de caprices, les sujets empruntés à l'histoire profane ou sacrée et à la fable continuèrent à emplir le champ tout entier des tapisseries.

Les plus célèbres, à partir de la Renaissance, sont les *Actes des Apôtres,* exécutées d'abord à Bruxelles pour Léon X, puis à Mortlake, pour Charles Ier, et enfin, un peu partout, soit d'après les tapisseries types, soit d'après des copies des originaux.

Eh bien! il faut avoir le courage de le dire, ces compositions si admirables par les qualités du dessin et de l'arrangement des groupes, n'étaient rien moins que de bons modèles de tapisserie, et si les ouvriers du XVIe siècle en ont fait de belles traductions, c'est précisément parce que leur œuvre est une traduction et non une copie.

Outre que les groupes sont peut-être un peu trop tassés et offrent trop d'unité pour une décoration murale, la couleur en est dure, noire et triste. Elle n'est point, comme l'ont dit les entrepreneurs des Gobelins au XVIIIe siècle, de la couleur de tapisserie.

Aussi les ouvriers flamands de Bruxelles ou de Mortlake en ont-ils usé librement avec ces colorations, dont ils n'ont tenu d'autre compte que pour s'en servir simplement comme des indications dans la distribution des lumières et des ombres.

Ils ont employé d'ailleurs un nombre très restreint de couleurs, et cette pratique s'est perpétuée jusqu'au XVIIIe siècle. Les bleus, les rouges, les verts, les jaunes et les orangés, normaux avec quelques tons rabattus dans chaque gamme, constituent toute la palette ; de telle sorte que le nombre des teintes différentes, même parmi les tapisseries les plus riches et les plus

compliquées, est de sept à huit dizaines seulement. Il en résulte une grande harmonie dans l'ensemble, d'autant plus que les objets y sont généralement colorés par la demi-teinte et non par la lumière, laquelle, même avant que l'action du temps en ait affaibli le ton, était presque décolorée. On employait l'or ou l'argent pour les représenter dans les tentures les plus riches.

Malgré l'estime particulière que les amateurs d'aujourd'hui ont pour les tapisseries où l'on a introduit des fils métalliques, nous ne saurions approuver cette pratique.

Dans tous ces fils l'argent domine, car ce n'est qu'une feuille de ce métal qui, étant dorée, est employée en guise d'or. Et comme celui-ci ne la couvre pas entièrement et que l'on en aperçoit, au microscope, la surface criblée d'une foule de petits trous, l'action plus ou moins lente de l'air finit par noircir cet argent ainsi laissé à nu. Par suite, l'effet que l'on avait voulu obtenir est interverti, et l'on trouve de l'ombre où l'on avait cru mettre de la lumière.

Avec l'emploi d'un petit nombre de couleurs chaque chose n'est représentée qu'avec trois ou quatre tons de sa couleur fondamentale, et quelquefois moins.

Ce sont les carnations qui en emploient le plus, mais il arrive que les draperies, par exemple, ne sont colorées que par la demi-teinte, tandis que la lumière et l'ombre appartiennent à d'autres gammes. Ainsi les verts sont toujours éclairés de jaune et ombrés de bleu intense, et les rouges ombrés d'orangé. De même les violets, que l'on emploie rarement d'ailleurs, ont leur lumière jaune, et les bleus leur lumière blanche. Les noirs sont ainsi toujours évités.

La nécessité d'entrer l'une dans l'autre des couleurs souvent dissemblables et parfois très éloignées de ton, a produit ces hachures que l'on remarque sur les tapisseries anciennes, pratique qui est un moyen et non un système de fabrication.

Il en résulte une franchise d'effet qui, dans les commencements, lorsque la tapisserie était neuve, devait tourner parfois à la brutalité. Le temps a adouci cela, et en décolorant presque toutes les lumières, a répandu sur la pièce une unité qui ne s'y trouvait point à l'origine au même degré peut-être.

Après le chef de l'école romaine son disciple le plus éminent et le plus actif, Jules Romain, fut comme le peintre en titre des ateliers de Flandre et d'Italie. Il imprima à leurs œuvres un caractère de grandeur héroïque qui finit par tomber dans la monotonie lorsque ses imitateurs s'en emparèrent, surtout dans le Nord.

Les tapissiers en usèrent avec ses cartons, dont plusieurs nous sont connus, comme ils en avaient usé avec ceux de Raphaël, et ils finirent même par ajouter un bariolage de broderies et de dorures sur les vêtements qui éparpillent l'effet et donnent à la pièce une tonalité jaune peu agréable.

Pendant ce temps, à Florence, dont l'atelier fut bien moins important que ceux de Bruxelles, le Bronzino et les élèves de Michel-Ange enserrèrent dans les bordures colossales que nous avons indiquées des compositions emphatiques où ils semblent n'avoir cherché qu'à faire montre de leur science anatomique.

En France, la tenture d'*Arthémise,* imaginée par Antoine Caron et tissée à la Trinité, transporta dans la tapisserie les élégances un peu maniérées de l'école de Fontainebleau et ces colorations un peu froides où elle laisse dominer les bleus, suivant une habitude toute française.

Poursuivie avec des fortunes diverses, suivant les agitations de la politique, la fabrication de la tapisserie se relève, sous Henri IV, avec la tenture de *Gombaut et Macé,* dont les gauloises paysanneries eurent ce mérite d'être composées de façon à répartir l'effet sur toute la surface de la pièce ; mais elle se relève surtout avec les Coomans et les La Planche, qui sont venus s'établir auprès des ateliers de teinture des Gobelins au commencement du XVIIe siècle.

Avec les modèles de Simon Vouet et des peintres aux allures déhanchées du temps de Louis XIII, les tapisseries conservent leur simplicité d'exécution, soit dans la nouvelle tenture d'*Arthémise* renouvelée pour flatter la douleur feinte de la seconde des Médicis, soit avec la tenture de *Constantin,* dont les modèles, tantôt empruntés à Jules Romain, tantôt empruntés à Rubens, redonnent aux ateliers établis à Paris le sentiment des inventions héroïques et des figures de grande allure. Mais les colorations restent toujours débiles en leur simplicité, mêlant les gris à haute dose dans les compositions comme dans les bordures.

Avec l'institution de la manufacture des Gobelins et l'introduction de nouveaux tapissiers flamands placés sous la direction de Charles Le Brun, le style et les colorations changent.

Non pas que Le Brun fût un coloriste dans le sens qu'on entend par ce mot aujourd'hui ; mais il était un enlumineur vigoureux, qui eut le bon esprit de laisser traduire les compositions qui forment l'importante tenture de l'*Histoire du Roy* par les habiles ouvriers rassemblés sous ses ordres. Ceux-ci en firent d'admirables tapisseries, bien que plusieurs fussent des tableaux où les exigences du costume et du mobilier avaient forcé le peintre d'intro-

duire des noirs et des blancs que la tapisserie ne peut rendre exactement, étant faite d'une foule de petits cylindres parallèles qui, éclairés d'un côté, « éclaircissent » les noirs, et, ombrés de l'autre, obscurcissent les blancs.

La tenture des *Maisons royales,* où l'architecture de marbre, les fleurs, les animaux, le paysage, les velours et les orfèvreries jouent un grand rôle et distribuent partout l'intérêt, furent un thème plus heureux, ainsi que les *Saisons,* les *Quatre Éléments,* et même l'*Histoire d'Alexandre,* retour au genre héroïque de Jules Romain et de son école.

Les copies des peintures dont la galerie de Saint-Cloud avait été décorée par P. Mignard servirent également d'excellents thèmes aux tapissiers, qui introduisirent dans les costumes quelques notes joyeuses non prévues, afin de donner plus d'agrément à l'ensemble.

Mais le peintre qui, à cette époque, nous semble avoir le mieux compris les exigences de la tapisserie, et qui les a comprises parce qu'il commença à étudier en les copiant, librement si l'on veut, mais enfin d'assez près pour en reproduire les colorations, ce peintre fut Noël Coypel. Toutes les tentures qu'il a composées, comme les *Triomphes,* toutes celles où il est intervenu et qu'il semble avoir dirigées, comme la tenture des *Dessins de Raphaël,* où se trouve le *Mariage d'Alexandre,* qui est de lui, comme la tenture des *Dessins de Jules Romain,* sont, tant par l'arrangement des groupes, par la gaieté et l'éclat des colorations, bien que solides, par la transparence des ombres fouettées de rouge, par leur parfait accord, enfin, avec les bordures, des chefs-d'œuvre qui doivent servir de modèles.

Les tapisseries, du reste, exécutées aux Gobelins dans les commencements du XVIIIe siècle, semblent se distinguer des précédentes par un emploi plus abondant des rouges, ainsi que par des colorations plus vives, que l'on traduise des modèles nouveaux ou que, dans la pénurie du trésor royal, on copie d'anciennes tentures comme l'*Histoire de Scipion* ou les *Chasses de Maximilien,* que l'on appelle alors les *Belles chasses de Guise,* ou enfin celle des *Mois de Lucas,* qui représentent les travaux de l'année d'après un maître de la Renaissance flamande.

Que l'on doive ce ton particulier soit à une influence directrice, soit à la qualité de la teinture des « étoffes » employées, toujours est-il qu'il y a là, à la fin du règne de Louis XIV, une phase très caractéristique dans les tapisseries sorties des Gobelins.

A cette époque se place une tenture qui a eu le rare privilège d'occuper les métiers depuis la fondation de la manufacture jusqu'aux premières années du XIXe siècle : c'est *la tenture des Indes,* dont le premier modèle

TAPISSERIE

LA BONNE AVENTURE

COMPOSITION DE F. BOUCHER POUR LA MANUFACTURE DES GOBELINS

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

fut arrangé par les collaborateurs de Le Brun d'après des peintures données au roi par le prince de Nassau, et rajeunies par F. Desportes.

Cette tenture, que l'on pourrait classer parmi les verdures, car les animaux et les plantes y jouent le rôle principal, est une des plus plaisantes décorations que l'on ait imaginées, tant par la variété et l'étrangeté des bêtes et des choses, alors peu connues ou nouvelles, qui y sont représentées que par la façon ingénieuse dont elles s'y trouvent mises en scène.

Les Flandres, et surtout Bruxelles, occupent une grande place dans la fabrication des tapisseries au XVIIe siècle et dans la première partie du XVIIIe ; après quoi elles cessèrent de fabriquer. La mode avait changé et les boiseries peintes exclurent les tapisseries de la décoration des appartements.

Leurs nombreux ateliers se partagent entre le genre héroïque et le genre familier. De libres imitateurs de l'école académique française, plutôt gracieux que puissants, en introduisant des divinités maniérées, quelque peu habillées à la mode des portraits de Mignard, dans des Olympes galants furent les représentants du genre noble.

D. Teniers, faisant boire, manger, danser et se divertir ses paysans, agrandis dans les dimensions de la nature et souvent éparpillés à la porte des cabarets ou à l'entrée des villages, introduisit dans la tapisserie, et avec un grand succès, le genre familier.

Des guirlandes de fruits, combinées avec quelques rares ornements, entourent presque exclusivement les œuvres des deux genres.

L'art de la décoration par la tapisserie subit, au XVIIIe siècle, une révolution, conséquence de celle que subirent les intérieurs des maisons. Aux placages de marbres qui revêtent les murs des anciens salons de Versailles, et qui, par la puissance de leurs colorations, peuvent soutenir toutes celles dont on les pouvait avoisiner, succèdent les boiseries peintes en blanc avec reliefs d'or. Des colorations plus fines et parfois plus débiles devaient mieux s'accorder avec elles; aussi l'on voit arriver en même temps, soit que les peintres aient précédé les architeetes, soit que ces derniers aient été dirigés par les peintres, on voit arriver, à la suite de Watteau, toute la pléiade des peintres des fêtes galantes : F. Boucher, J.-B. Oudry et leurs imitateurs, à côté des académiciens qui se prétendent sérieux parce qu'ils ont substitué le théâtral au grand style.

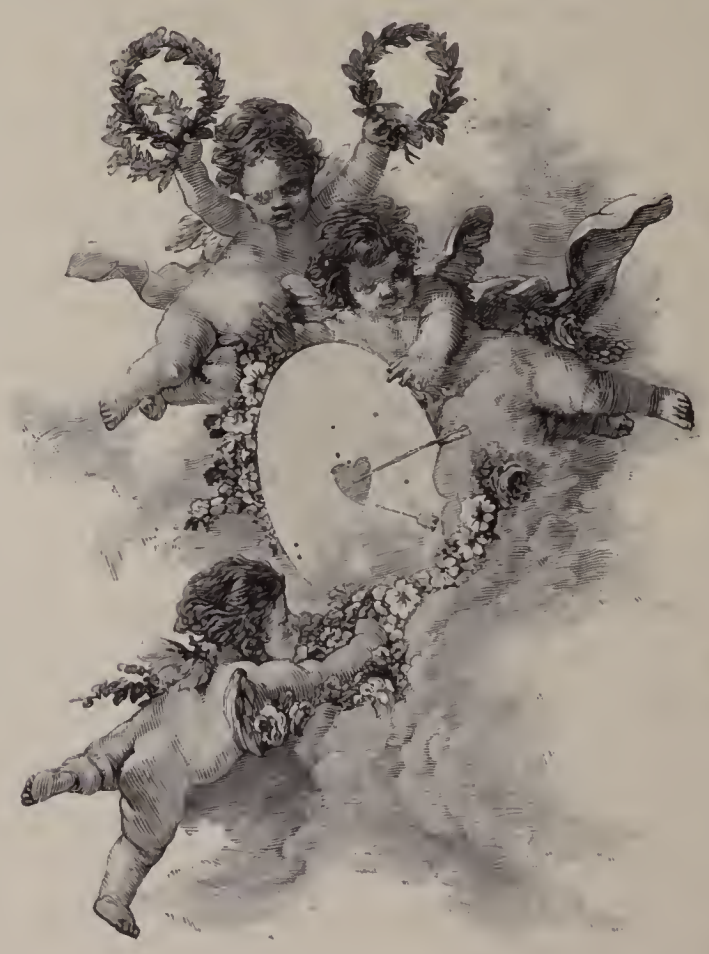
Les gris jouent un rôle important dans leurs peintures, qui affectent alors des colorations inconnues aux tapissiers. Les seconds protestèrent, les premiers voulurent être traduits et non trahis ; ils obtinrent en partie gain de cause, mais ce qui reste de leurs tapisseries aujourd'hui, ils le doivent à ce qu'ils ne furent obéis qu'à moitié.

Il y avait une longue tradition d'exécution simple et de liberté d'interprétation qu'il fut malaisé de détruire, et si les tapissiers furent contraints d'introduire dans leurs tissus les couleurs de mauvais teint qui seules pouvaient être d'accord avec les subtilités de la palette des maîtres, leurs œuvres que le temps n'a point épargnées, toutes disloquées aujourd'hui, n'ont de valeur, en outre de la grande allure des compositions, que par ce qu'il reste de couleur dans les demi-teintes et dans les ombres. La tenture d'*Esther*, la tenture de *Jason*, que la verve facile de De Troy a improvisées, les *Chasses du Roy*, de J.-B. Oudry, présentent à nos yeux de singulières lacunes, qui sont moins importantes dans la tenture des *Amours des Dieux* et dans les pièces que l'on exécuta d'après F. Boucher, à cause sans doute du peu de couleurs qu'il employait et d'une certaine tenue dans le ton de ses colorations.

Après les peintres des fêtes galantes viennent les peintres sérieux et froids dont on copie les tableaux pour eux-mêmes, et la tapisserie décorative est morte.

Parviendrons-nous à la faire revivre ?

ALFRED DARCEL.



UN DANGER

Il n'y a rien de plus dangereux que les opinions toutes faites, qui ont cours depuis de longues années et qui se perpétuent malgré les démentis que les faits leur infligent. C'est un cliché qui nous a fait perdre l'Alsace, un vieux cliché rapporté d'Austerlitz avec les drapeaux ennemis. Trop longtemps nous nous sommes crus invincibles. Nous le disions sans cesse. Cette conviction avait survécu même à Waterloo. Peut-être ne faut-il pas chercher d'autre cause aux désastres de 1870. Maintenant nous nous sommes habitués au cliché de la défaite. C'est probablement encore une erreur; mais elle est moins périlleuse que la première, car le pis qui puisse nous arriver, si nous nous trompons, c'est la victoire.

Dans un autre ordre d'idées, nous sommes sujets à des crédulités semblables. Il est à la mode, par exemple, de répéter que la France est le pays des arts par excellence et l'école du monde, que Paris est la capitale du goût, que nous donnons le ton à l'univers. Celui qui oserait prétendre le contraire serait bien mal venu.

Je ne prétends donc rien ; mais j'aime à contrôler même les axiomes. Je veux savoir sur quelles bases est assise la suprématie artistique dont nous sommes fiers. Des questions se posent que je veux résoudre : Sommes-nous vraiment les premiers artistes du monde ? Quelle est notre puissance absolue et relative ? Pouvons-nous la mesurer ? Notre maîtrise s'affirme-t-elle chaque jour davantage ou s'affaiblit-elle ? Réalisons-nous des progrès ou perdons-nous du terrain ? Avons-nous des concurrences à redouter ? Quels sont nos rivaux ? Ou en sommes-nous enfin ?

A ces questions précises il faut des réponses précises. Les considérations générales, les périodes brillantes, les phrases creuses, les raisonnements en l'air dont on s'est payé jusqu'ici ne sauraient nous suffire. La seule éloquence que nous puissions admettre est l'éloquence des chiffres et des faits.

Mais pouvons-nous nous procurer des chiffres probants ?

Certes, il en existe.

Nous avons, pour l'art proprement dit, la statistique du Salon ; nous avons, pour l'art appliqué à l'industrie, la statistique du commerce extérieur de la France dressée chaque année par l'administration des douanes.

La première ne dit pas grand'chose. Toutefois, elle nous permet d'énumérer les rivaux que nous formons à notre école.

Au Salon de 1881, on a compté dans la section de peinture : 1439 artistes français et 416 artistes étrangers. M. Jules Ferry avait raison de nous crier : « Gare ! » dans le discours qu'il a prononcé le jour de la distribution des récompenses. Nous faisons des élèves, nous en faisons beaucoup, et nous les faisons bons. Cela est à notre gloire autant qu'à notre détriment.

Il n'y a pas lieu d'insister longuement sur la proportion croissante des artistes étrangers qui envahissent nos expositions annuelles. Bien que ce fait ait une portée qui n'échappera à personne, il est moins concluant que les chiffres qui concernent l'art décoratif.

Examinons donc ces derniers avec attention, en prenant pour termes de comparaison les résultats de l'année 1859, qui a précédé la réforme économique, et ceux de l'année 1880. Nous saurons ainsi quelle était notre situation il y a vingt ans et ce qu'elle est aujourd'hui.

En 1859, la France a importé pour 61,600,000 francs d'objets fabriqués à l'étranger. — Nous ne tenons pas compte des produits alimentaires et des matières premières, auxquels l'art n'a rien à voir.

Sur cette somme, les produits empruntant soit une partie, soit la totalité de leur valeur au dessin, à la gravure, à la peinture, à la sculpture, à l'art en un mot, ne s'élevaient qu'à 25,012,760 francs.

En 1880, nous avons importé de l'étranger 448, 347,000 francs de produits fabriqués, parmi lesquels les produits artistiques figurent pour 147,880,153 francs.

Le développement de l'industrie artistique étrangère apparaît visiblement dans ces chiffres, et l'on voit aussi quelle concurrence redoutable celle-ci constitue déjà pour la fabrication française.

Il serait trop long de donner ici le détail des articles qui concourent à former ces totaux éloquents. Toutefois, je crois bien faire en indiquant le mouvement des principales marchandises :

Importation de produits artistiques

	1859	1880
Faïence et porcelaine fine	225.201 fr.	4.414.000 fr.
Vitrification : grains, pierres fausses, émail	425.377 »	2.874.955 »
Papier pour tentures	596 »	1.415.267 »
Livres	2.411.060 »	4.419.138 »
Gravures et lithographies	354.865 »	6.828.426 »
Corail taillé	218.925 »	2.459.040 »
Bijouterie, orfèvrerie	271.000 »	5.451.000 »
Armes de luxe	1.017.535 »	2.661.023 »
Meubles	978.140 »	4.746.640 »
Objets de collection	2.037.771 »	10.654.100 »

Les tissus ne sont pas compris dans ce tableau. Ils méritent une mention spéciale.

PANNEAU DÉCORATIF

COMPOSITION ET DESSIN DE GILLOT (1673-1722)

Appartient à l'École nationale des Arts décoratifs

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

Je dois déclarer d'abord que j'ai eu soin de ne relever que les chiffres de l'importation des tissus façonnés, brochés, brodés, imprimés, mélangés d'or ou d'argent ; j'y ai ajouté les dentelles auxquelles la beauté du dessin donne tant de valeur et les étoffes mélangées qui, elles aussi, doivent à des combinaisons de nuances et de couleurs leur principal mérite. J'ai laissé de côté les tissus unis, blancs, écrus, etc., la bonneterie, toutes les espèces, en un mot, qui n'ont rien d'artistique.

En opérant sur ces bases, je constate qu'il y a deux catégories de tissus dont le mouvement a diminué.

Nous importions, en 1859, des tentures et des dentelles de lin et de chanvre pour une valeur de 3,945,172 francs. En 1880, l'importation de ces mêmes articles n'est plus évaluée qu'à 2,260,922 francs.

L'importation des cachemires des Indes se chiffrait par 4,828,450 francs en 1859 ; elle ne dépasse pas 1,171,263 francs en 1880. Ici la perte est sérieuse au point de vue du goût. La mode, en s'écartant des cachemires indiens, nous prive d'une précieuse source d'art décoratif.

Au lieu de ces merveilleux tissus, nous demandons maintenant à l'étranger des tissus de coton et de laine dont le décor est souvent plus que contestable, des étoffes qui dépravent le goût public.

Avec les restrictions et les prohibitions du tarif de 1859 il n'entrait en France, en fait de tissus de coton, que 40,603 francs de dentelles.

En 1880, les tissus de coton importés sous forme de tentures, d'imprimés, de châles, de mousselines brodées et brochées, de broderies et de dentelles atteignent 27,054,700 francs.

L'importation des tissus de soie était de 6,500,000 francs en 1859, elle est aujourd'hui de 15,400,000 francs.

L'importation des tissus de laine se composait exclusivement, en 1859, de tapis et de dentelles valant 187,800 francs ; en 1880, elle s'élève à 44,897,000 francs.

Ou ces produits ont des qualités d'art sérieuses, — et alors ils constituent une concurrence redoutable pour notre industrie nationale, — ou ils pèchent par le dessin et la couleur et, dans ce cas, ils contribuent à égarer le goût français.

Mais en voilà assez sur l'importation, et je passe à l'autre branche de nos échanges, à l'exportation. Ici ce sont nos fabriques qui sont directement en cause. Voyons dans quel sens elles ont marché.

L'exportation totale des produits fabriqués en France se chiffre par 1,402,900,000 fr. pour 1859, et par 1,850,864,000 francs en 1880.

Dans ces totaux les produits artistiques, à quelque degré que ce soit, figurent pour 665,485,000 fr. en 1859 et pour 766,623,000 francs en 1880.

Ainsi, en 1859, les produits artistiques représentaient 47 pour 100 de l'exportation totale des produits fabriqués en France. En 1880, ils ne représentent plus que 41 pour 100 du total de l'exportation.

Quelle conclusion tirer de ces résultats, sinon que notre industrie se vulgarise, qu'elle se fait plus commune, qu'elle s'écarte peu à peu de l'art qui fut autrefois sa principale force et, pour ainsi dire, sa marque de fabrique ? Et maintenant, quelle est la cause de cette décadence, sinon la lenteur que nous mettons à organiser, à multiplier les écoles de dessin

et les musées spéciaux, alors que partout à l'étranger on dote l'industrie de ces puissants éléments de progrès.

Pour ne parler que des tissus, notre si glorieuse fabrique lyonnaise n'a-t-elle pas vu décroître et son influence et sa production dans des proportions considérables? En 1859, nous exportions 500,000,000 de francs d'étoffes de soie, dont 290,950,000 francs représentaient des étoffes richement décorées de ramages, de beaux dessins, de brochages splendides. En 1880, nous n'exportons plus que pour 240,000,000 de francs de tissus de soie, sur lesquels 132,940,000 francs seulement rappellent l'ancienne renommée artistique de la Croix-Rousse.

La mode, qui s'est détournée de la soie, s'est rejetée sur la laine. Les tissus de laine artistiques ne comptaient, dans l'exportation de 1859, que pour 106,757,000 francs; ils figurent, au contraire, pour 215,006,000 francs sur le tableau du commerce de 1880.

D'autres articles que la soie accusent de la diminution en 1880. En voici la liste :

Exportation.

	1859	1880
Tissus de coton décorés	38.898.000 fr.	36.295.000 fr.
Ouvrages en cuivre doré	1.912.000 »	1.338.000 »
Corail taillé	1.252.000 »	929.000 »
Cartes à jouer	406.000 »	318.000 »
Porcelaine fine	6.000.000 »	4.778.000 »

En ce qui concerne la porcelaine, la diminution accusée par cet article est compensée en partie par l'augmentation de l'exportation de la faïence. Nous n'exportions, en 1859, que pour 414,000 francs de faïences. En 1880, nous en avons exporté pour 6,877,000 francs.

Je viens d'indiquer certains points faibles. Il est juste de donner la contre-partie de ces diminutions. Le tableau suivant groupe les produits fabriqués offrant un certain caractère artistique dont l'exportation s'est développée pendant les vingt dernières années.

Exportation.

	1859	1880
Orfèvrerie, bijouterie	15.100.000 fr.	52.398.000 fr.
Mercerie fine et boutons fins	58.500.000 »	64.900.000 »
Modes et fleurs	10.500.000 »	32.635.000 »
Meubles	7.474.000 »	15.197.000 »
Objets de collection	2.200.000 »	13.915.000 »
Livres, gravures	17.000.000 »	28.152.000 »
Papier peint	5.029.000 »	6.500.000 »
Bronzes d'art	5.600.000 »	9.140.000 »
Marbres sculptés	555.000 »	1.455.000 »
Pierres sculptées	665.000 »	730.000 »
Vitrification (pierres fausses, etc.)	8.000.000 »	11.300.000 »

On voit que s'il y a en France des industries artistiques menacées par la concurrence, ou désorientées par les variations de la mode, il en est d'autres, au contraire, qui réalisent des progrès sensibles.

Cependant il est bon de ne point perdre de vue la situation particulière ou nous nous trouvons et le danger qui nous menace, si nous ne faisons pas tous nos efforts pour revenir aux traditions d'art qui ont si puissamment contribué à la prospérité de notre commerce.

Si l'on veut bien se reporter aux premiers chiffres cités, on aura la morale de cet article, qui n'est qu'un cri d'alarme. Ces chiffres, je les repète :

L'exportation des produits fabriqués en France et offrant une qualité artistique, a été de 665 millions de francs en 1859 et de 766 millions de francs en 1880.

Nous n'avons donc, pendant ces vingt années, réalisé qu'une augmentation de 15 pour 100 à l'exportation.

Pendant la même période, les étrangers, qui n'importaient en France, en 1859, que pour 25 millions de produits artistiques, sont arrivés à nous en fournir pour 147 millions de francs.

L'augmentation de l'importation est donc de 488 pour 100.

Voilà le danger.

SAINT-JUIRS.

LES NOUVELLES ÉCOLES D'ART ET D'INDUSTRIE

EN FRANCE ET EN ANGLETERRE

L'ADMINISTRATION des beaux-arts poursuit avec persévérance et méthode la réalisation du projet qui consiste à former, pour l'enseignement des beaux-arts et ses applications aux industries, de grands centres régionaux dans les départements. On conçoit l'utilité de ces établissements placés dans les localités industrielles, et on peut prévoir qu'ils donneront des résultats justifiant les dépenses qu'entraîneront leur création et leur entretien.

Déjà, indépendamment du concours en argent que l'administration des beaux-arts a consenti à donner sur ses crédits aux écoles les plus importantes des départements, la Chambre, sur la proposition de M. le sous-secrétaire d'État, a autorisé le ministre des beaux-arts à étudier le projet de convertir les écoles et le musée de Limoges en établissements nationaux et l'on vient encore de conclure une entente entre le même ministère et la ville de Roubaix pour doter ce grand centre manufacturier d'un établissement national d'enseignement des beaux-arts appliqués à l'industrie. Les journaux de la localité ont donné, par de longues et fréquentes publications, la mesure de l'intérêt que la population porte à ce projet, dont le programme et les plans sont définitivement acceptés par le Conseil municipal, et qui ne tardera pas à entrer dans la phase d'étude où se trouve en ce moment le projet de Limoges, lorsque le parlement aura voté la loi de finances qui fixera la part de la contribution de l'État.

S'il ne fallait, pour tenter d'encourager ces entreprises dignes d'un grand pays, que réveiller l'amour-propre de la France, la besogne serait facile à ceux qui, comme nous, ont puisé dans l'observation des faits, et non sans quelque inquiétude, la conviction que nous n'avions plus conservé le rang qui nous appartenait autrefois par le nombre de nos écoles et la supériorité de leur enseignement. Nous pourrions rappeler les avertissements répétés qui n'ont cessé d'être donnés depuis vingt ans, et recommencer l'antienne de nos doléances sur la confiance aveugle de nos compatriotes. Mais il est un autre moyen d'action qu'il est bon de tirer de l'intérêt immédiat de nos industries, et il n'y a plus qu'à emprunter au langage de nos voisins les arguments qu'il nous fournit pour seconder devant le parlement et devant le pays tout entier les projets de l'administration des beaux-arts.

Il est utile de démontrer à quel point ceux qui veulent lutter contre nous assurent à l'avance, et avec une connaissance parfaitement étudiée des procédés, le succès de leur entreprise, et il suffira de dévoiler leur sollicitude pour éveiller la nôtre et seconder celle

de notre administration. C'est pourquoi nous publions dans son entier un long article du journal anglais *The Builder*, dans lequel on verra la préoccupation de nos voisins se manifester par les mesures les plus intelligentes, les vues les plus larges et les sacrifices les plus généreux, en vue du relèvement des enseignements spéciaux pour la technique des industries d'art. Si l'on veut bien songer que c'est à l'initiative privée que sera due pour la plus grande part la fondation de l'école de Bradford, on se convaincra de la nécessité, pour l'État, de prendre les devants, en France, dans le mouvement à imprimer aux réformes de l'enseignement, puisque ceux qui sont le plus intéressés à les provoquer et à les soutenir n'ont pas encore, comme en Angleterre, le sentiment juste des sacrifices qu'ils sont intéressés à faire pour assurer leur prospérité.

Il est vrai de dire cependant que la ville de Roubaix donne un rare exemple de prudence et de générosité en inscrivant à son budget le projet d'une contribution considérable affectée à la fondation de son école. Mais il n'en faut pas moins admirer et chercher à imiter les industriels de Bradford, qui ont souscrit une somme considérable, dépassant de beaucoup la demande du capital nécessaire, ce qui leur permet de créer d'une pièce une institution modèle. Il faut, chez nous, que l'État intervienne pour aider une des plus riches villes du pays dans une entreprise dont elle tirera les premiers avantages. Il faut marcher à tout prix, et le parlement n'hésitera pas à faciliter à la ville de Roubaix la création d'un établissement national pour lequel cette ville a consenti des sacrifices qu'on demandait en vain depuis de longues années à l'initiative privée. L'article suivant est une véritable sommation pour les Chambres de n'hésiter point dans la campagne entreprise.

LA NOUVELLE ÉCOLE TECHNIQUE DE BRADFORD

(Extrait du journal *The Builder* de Londres, octobre 1880)

« Depuis quelques années le commerce, qui faisait la prospérité de Bradford (Yorkshire), a été fortement déprimé, et parmi les causes de cette dépression il faut compter le changement de mode qui s'est opéré dans les étoffes pour robes, changement de mode qui a passé un moment inaperçu des manufacturiers jusqu'au moment ou ils virent que beaucoup des ordres qui étaient autrefois exécutés en Angleterre étaient accordés aux maisons étrangères. L'avantage qui avait été conquis sur nous fut franchement reconnu, et l'on vit, en même temps, que les écoles techniques de France et d'Allemagne, dans lesquelles on n'enseigne pas seulement aux élèves les principes qui doivent les mener à la perfection d'exécution dans les choses qu'ils entreprennent, mais aussi les idées du beau et le goût qu'il faut apporter à chaque objet fabriqué, n'étaient pas pour une petite part dans la révolution qui s'était opérée.

« Les manufacturiers anglais, et spécialement les manufacturiers et les négociants de Bradford, reconnurent la nécessité impérieuse, si l'on voulait maintenir la position de l'Angleterre comme nation manufacturière, de donner aux travailleurs de tous rangs les connaissances techniques que les producteurs français et allemands possèdent et utilisent avec un effet si funeste aux produits anglais. Les progrès dans les machines ne sont que d'un faible profit, s'ils ne sont pas accompagnés d'un progrès correspondant dans les connaissances théoriques et pratiques des travailleurs, et il fut reconnu que ce dernier progrès ne pouvait être obtenu que par la construction d'une institution technique où l'on étudierait convenablement l'art du dessin et du tissage. De là, la détermination de bâtir l'école technique de Bradford.

« Dès l'année 1877, une école de tissage était établie (provisoire) dans le Mechanic's Institute de Bradford. L'argent fut obtenu par un appel à la ville (municipalité). M. J. Ashenhurst fut nommé professeur et quelques efforts furent faits dans une bonne voie. Afin d'assurer le succès de l'entreprise, la corporation des fabricants de drap de Londres (Clothworkers company), la même qui contribue presque totalement à la construction du Yorkshire College à Leeds (école technique de Leeds), promit une souscription annuelle de 100 livres, et établit en même temps deux bourses de 25 livres chacune au Yorkshire College; en outre, afin de mettre mieux en évidence et de faire goûter les bénéfices et les services attendus de la nouvelle institution, M. Jacob Behrens offrit deux bourses complètes aux jeunes gens sortant des écoles comme à ceux qui suivent les classes du Mechanic's Institute; le but du donateur était de permettre aux jeunes gens capables de se consacrer à l'étude des sciences et de l'art appliqués à l'industrie, et alors non seulement d'ajouter à leur propre bien-être, mais de faire aussi profiter largement la communauté.

« Ouverte sous d'aussi favorables auspices, l'école devint promptement populaire, et le comité se trouva bientôt en face d'une difficulté, celle du grand nombre des élèves qui se présentaient pour l'admission, le nombre total de ceux qui se présentèrent à l'école pendant la session d'ouverture fut de 340. On sentit alors la nécessité de faire de sérieux efforts pour la construction d'une école définitive, qui ne serait pas seulement suffisamment spacieuse, mais serait en même temps une addition importante aux belles constructions d'une ville justement honorée pour ses élégantes constructions publiques. Un appel à la corporation des Clothworkers eut pour résultat le don conditionnel pour la construction de 2,000 livres sterling au lieu de la subvention annuelle de 100 livres, et dans un meeting tenu dans le salon du maire à Town-hall (la mairie), en octobre 1878, la proposition d'ériger un hôtel permanent pour l'École technique fut accueillie avec une telle chaleur que les souscriptions s'élevèrent à 11,000 livres.

« Quelques renseignements importants furent obtenus, concernant l'organisation et le travail des institutions techniques du continent, et tout considéré, de nouvelles souscriptions ayant été obtenues qui élevaient le total des sommes promises à 17,000 livres, le projet fut résolu de l'érection d'une école qui serait parfaitement organisée et complètement pourvue de tous les moyens nécessaires pour l'étude des sciences et de l'art appliqué aux manufactures. Une excellente situation, à la fois agréable et centrale, fut trouvée à la jonction de Great-Horton-Road et de Carlton Terrace; le terrain comporte près d'un are d'étendue (4,000 m.), mais certaines portions du sol ayant été fouillées d'une manière irrégulière, il y a cinquante à soixante ans, quelques difficultés considérables furent d'abord rencontrées pour assurer une bonne et sûre fondation. Les fouilles en maints endroits ont dû atteindre une profondeur de 6 ou 7 yards, tandis que dans d'autres une profondeur d'un yard seulement fut nécessaire.

« Mais finalement une bonne fondation sur le roc fut assurée. Seize architectes ont répondu à l'appel du conseil de l'École technique et ont présenté des projets. Beaucoup de ces dessins étaient excellents et le résultat du concours fut que MM. Hope et Jardine, de Bradford, obtinrent le premier prix; MM. F. et T. Healey obtinrent le deuxième, et MM. Hargraves et Bailey le troisième. Depuis l'adoption du premier projet quelques additions et changements ont été faits. Les plans montrent que les principales lignes de la construction, telle qu'elle se présente sur Horton-Road, sera une tour s'élevant sur la façade principale à une hauteur de 120 pieds (36 m.), cette façade imposante présentant quatorze colonnes corinthiennes.

« L'entrée principale sera au milieu de la grande façade sur Horton-Road. Cette façade

sera de 152 pieds sur une hauteur de 50, pendant que la façade sur Carlton-place aura une étendue de 217 pieds. Le côté à gauche de l'entrée sera consacré à ce que l'on peut appeler le département de la direction ; on y logera le salon de lecture des souscripteurs et la bibliothèque (38 pieds sur 19), la chambre du conseil (19 p. sur 19), le cabinet du secrétaire, celui du curator et les vestiaires nécessaires. A droite de l'entrée sera encore une grande salle de conférences (18 p. de long sur 46 de large et 32 de haut), ayant une galerie (tribune) sur le pourtour de trois côtés, et capable de contenir huit cents personnes. La salle sera divisée en nef et bas côtés par deux rangées de colonnes reliées longitudinalement par des cintres. La salle ayant une largeur de 46 pieds, ces colonnes sont nécessaires pour supporter les salles du dessus destinées aux classes d'art, le plafond de la salle sera composé de panneaux et orné d'une corniche importante.

« Le rez-de-chaussée de la partie du bâtiment qui s'étend sur Carlton-place sera consacré plus particulièrement aux exercices pratiques de l'école. Il contiendra une salle de 45 pieds sur 52 1/2 pour l'enseignement du tissage à la main, une autre de 45 sur 44 1/2 pour l'enseignement du tissage mécanique, une troisième pour celui de la filature, quatre salles de classe, chacune de 13 pieds 1/2 sur 30, enfin un magasin et un large atelier de 46 pieds sur 40. Dans la même partie du bâtiment sera un grand lavabo, et une entrée particulière sera ménagée pour l'usage des élèves, de manière que les travaux de l'école se poursuivront sans que les élèves se mêlent aucunement aux personnes allant aux conférences ou aux salles du quartier de la direction. Au premier étage, au-dessus des salles de classe et de l'atelier, il y aura un petit amphithéâtre pour l'enseignement des sciences avec un laboratoire de chimie, une salle d'expériences et une large salle de 46 pieds 1/2 sur 40, dans laquelle la teinture sera enseignée pratiquement. On parviendra à cette partie du bâtiment soit par l'escalier principal, soit par un autre qui est ménagé près de l'entrée des élèves. On parviendra au premier étage de la partie du bâtiment située sur Great-Horton-Road par un élégant escalier en pierre qui s'élève près de l'entrée principale de la halle.

« Moitié de ce premier étage sera occupée par les tribunes de la grande salle des conférences, et l'autre moitié, au-dessus du quartier de la direction, par une large salle de 50 pieds sur 46, qui est destinée à un musée industriel et sera garnie de galeries sur tout son pourtour. Un escalier particulier placé dans cette salle conduira à ces galeries. Au second étage, au-dessus de la grande salle des conférences, seront des salles pour l'enseignement du dessin de mécanique, etc. La façade sur Horton-Road, la tour et l'extrémité de la salle de conférences située sur Carlton-place seront construites en moellons dressés et le reste en pierres taillées. La construction, lorsqu'elle sera terminée, sera probablement la plus large et la plus complète entièrement consacrée à l'éducation technique en ce pays, et le désir du conseil est qu'elle soit aussi élégante qu'on peut espérer qu'elle sera utile. La construction est faite sous la direction de MM. Hope et Sardine, les entrepreneurs pour les différents travaux sont comme suit...

« Nous félicitons beaucoup Bradford pour le but qu'elle poursuit, et nous en espérons d'excellents résultats ; nous n'avons qu'une suggestion à faire : nous observons que des salles sont réservées à l'enseignement du dessin de mécanique ; *il faut espérer que le dessin à la main ne sera pas négligé, et qu'à tous égards la grande importance du côté artistique de la question sera pleinement reconnue et qu'on en tiendra compte.* »

A.-L. DE L.

Fragment des sculptures des portes de Saint-Maclou, à Rouen.

LES

PORTES DE SAINT-MACLOU A ROUEN

Nous possédons en France, — à une trentaine de lieues de Paris — des portes admirables, chefs-d'œuvre de Jean Goujon, qui n'ont pour rivales que les portes du Baptistère de Florence.

Les portes de Saint-Maclou ont été décrites maintes fois, regardées plus encore; mais il ne faut pas le dissimuler plus longtemps, leur conservation est sérieusement menacée.

Les portes de Florence sont en bronze, celles de Rouen ne sont que des merveilles de sculpture *sur bois*. Elles ne peuvent donc braver indéfiniment les intempéries des saisons. Déjà, les plinthes n'offrent plus que des arêtes émoussées; déjà, les motifs d'ornementation qui décorent les moulures des parties inférieures ont presque complètement disparu.

Combien de temps faudra-t-il donc attendre pour remédier à ce fâcheux état de choses?

On devrait être d'autant plus attentif à la conservation des portes de Saint-Maclou que nous avons eu déjà à Rouen un exemple — irrémédiable, hélas! — de la déplorable facilité avec laquelle les sculptures s'altèrent et disparaissent rapidement sous l'influence de notre climat brumeux et pluvieux, auquel s'ajoutent encore de trop brusques variations de température. Les célèbres bas-reliefs de l'hôtel de Bourgtheroulde, le somptueux défilé du *Camp du Drap d'or*, sont devenus presque invisibles. La pierre s'effrite, les rugosités s'accentuent chaque jour et rongent les détails. Les costumes, d'une richesse inouie, de François Ier et de Henri VIII ne peuvent être reconstitués désormais que par des yeux exercés. Fort heureusement, — la *Commission des Antiquités de la Seine-Inférieure* provoqua, en 1835, une

souscription promptement couverte et fit exécuter des moulages qui appartiennent aujourd'hui au musée départemental d'antiquités. Ces estampages, mieux exposés, espérons-le, — lorsque l'emplacement le permettra, — nous consoleront au moins de la perte des originaux et ces modestes bas-reliefs de plâtre nous conserveront les curieuses sculptures décrites jadis par Montfaucon dans ses « *Monuments de la monarchie françoise* ».

Il serait à souhaiter qu'on agît de même à l'égard des portes de Saint-Maclou.

Il y a quelque temps déjà, un amateur rouennais, doublé d'un érudit — et dont les collections sont célèbres dans le monde entier — avait offert une somme importante pour la restauration des portes de Saint-Maclou.

Mais son idée, mal comprise, ne fut pas favorablement accueillie. Certes, on ne saurait de quelle épithète malsonnante flétrir le nom de celui qui oserait restaurer la *Vénus* de Milo; et, malgré leurs proportions exiguës, les statuettes de Jean Goujon sont des œuvres de grand style auxquelles on ne doit pas toucher. On a fait d'ailleurs, il y a plusieurs années, un essai de restauration — sur une partie peu en vue fort heureusement — et ce médiocre essai doit prouver aux incrédules que ce n'est point chose facile que de s'attaquer aux œuvres du célèbre statuaire-architecte du XVIe siècle.

Mais s'il n'est pas permis de toucher à ces délicieuses figurines, on doit chercher à en assurer la conservation.

Indépendamment du *moulage* que l'on exécutera un jour ou l'autre évidemment, — et le plus tôt sera le mieux, — il faudra procéder au déplacement des originaux.

Leur remplacement par des portes en menuiserie dans le goût du XVe siècle — puisque l'église fut construite par P. Robin, de 1436 à 1499 — est chose facile. Et encore ne serait-ce là qu'un expédient économique, car des épreuves *en bronze* de ces merveilleuses sculptures sur bois leur seraient bien préférables.

Quant aux moulages, ils occuperont une place d'honneur dans ce *Musée de la sculpture comparée*, dont le programme a été rédigé avec tant de netteté et de précision par l'éminent Viollet-le-Duc. Mais faudra-t-il que les Rouennais voient chaque jour les originaux disparaître devant leurs yeux ?

Ils ont l'exemple des bas-reliefs de l'hôtel de Bourgtheroulde et ils ne voudront pas que dans l'avenir Paris possède ce qui existe depuis longtemps en Angleterre — et ce qu'ils n'auront plus.

Faut-il retracer ici rapidement un historique descriptif de la porte principale, bien que l'ensemble « projeté avant 1527, ait été terminé très probablement avant 1560[1] ? »

Sur l'une des portes, l'artiste a représenté Dieu avant la création, la loi ancienne (Lex vetvs) et la loi de grâce Lea gre (gratiæ), Hénoc, Hélié, Moïse, Gédéon, Marie Magdeleine et Marthe.

Deux grands médaillons circulaires sont consacrés à la Circoncision et au Baptême du Christ, et des statuettes en ronde bosse personnifient saint Grégoire, saint Jérôme, saint Augustin, saint Ambroise, saint Jean, saint Matthieu, saint Marc, saint Luc, puis encore la Charité, la Foi, la Justice et la Paix.

Les autres voûtaux ne sont pas moins richement décorés, et non seulement sur l'extérieur mais aussi à l'intérieur. A moitié de la hauteur des petits battants sont placés en outre

1. P. Baudry, p. 56-57. Saint-Maclou. *Rouen illustré*. — Rouen, E. Augé, 1880.

de superbes mascarons de bronze. Ce sont de véritables figures de satyres, que l'on n'est pas médiocrement étonné de rencontrer sur la porte d'un édifice religieux ; bien que certains panneaux offrent des représentations de figures de Faunes beaucoup plus singulières encore.

On l'a dit ici avec juste raison : « Trente années de surexcitation exagérée ont bourré le Salon annuel de produits pour la plupart inutiles et médiocres, au grand dommage des industries d'art dont on a détourné le personnel et diminué ainsi les ressources fécondes ».

Réagissons donc, autant que nous le pouvons, contre ces déplorables tendances. Mais pour relever sûrement l'art décoratif, il faut surtout en faire respecter les chefs-d'œuvre. Tel qui regarde d'un air distrait une œuvre décorative, se croit obligé de s'extasier devant le moindre tableautin.

Notre époque, dont la tendance au *spécialisme* — encore un néologisme à ajouter à tant d'autres — doit être notée, ne paraît pas se préoccuper suffisamment du talent dont témoignent les œuvres des artistes des siècles passés.

Pour la composition d'une de ces portes, notre époque ferait appel à trois artistes au moins. L'architecte tracerait les plans et les profils, le statuaire exécuterait les figurines destinées à orner les niches, et l'ornemaniste recouvrirait les moulures de feuillage. Au XVIe siècle, le statuaire, qui était aussi architecte, traçait lui-même le plan de son œuvre. De là, dans l'exécution, cette harmonie dans l'ensemble, parfois ces heureux agencements, ces lignes délicatement rompues, ces cartouches agrafés aisément.

L'art décoratif ne consiste pas à couvrir tant bien que mal d'ornementations une surface quelconque. On peut faire riche à très peu de frais et se donner par contre beaucoup de mal pour produire en somme un effet médiocre.

Les artistes du XVIe siècle avaient une facilité extrême pour combiner leurs décorations. Malgré la symétrie de l'ensemble, ils ne s'astreignaient point à un parallélisme absolu. Ils savaient varier leurs motifs à l'infini. Ce n'était qu'en étudiant l'œuvre de près que l'on constatait ces recherches de détail, et ces découvertes aidaient à l'admiration, car elles la continuaient et montraient que l'artiste soucieux de son œuvre en avait poursuivi l'exécution avec soin, jusque dans ses parties les plus cachées.

Aujourd'hui, nous aimons le parallélisme ; nous y trouvons une économie de temps et d'argent et même, faut-il l'avouer, trop souvent d'imagination.

Nos aïeux étaient plus travailleurs que nous. Voilà pourquoi il sera utile, dans ce *Musée de la sculpture comparée* qu'on devrait appeler le *Musée Viollet-le-Duc*, de mettre sous les yeux du public des œuvres comme ces portes de Saint-Maclou, de Rouen, qui témoignent des recherches et de l'habileté des artistes de la Renaissance et de leur incontestable supériorité au point de vue de l'art décoratif.

JULES ADELINE.

CHRONIQUE

FRANCE

La cause du Musée des arts décoratifs conquiert tous les jours de nouveaux et puissants partisans. Voici ce que nous lisons dans le rapport sur le budget des beaux-arts pour 1881 que M. Lockroy a rédigé cette année au nom de la commission pour la Chambre des députés (pages 5-7):

« ...Si nous considérons ce que l'État a fait jusqu'ici pour l'enseignement des arts dits industriels, nous devons constater à quel point nous sommes en retard sur les autres nations de l'Europe. La proposition de loi déposée par M. A. Proust et approuvée par une de vos commissions, nous dotera bientôt d'un musée d'art industriel comme ceux de Londres, de Buda-Pesth, de Vienne, de Munich, etc. Elle complétera d'une manière pratique et utile l'enseignement du dessin, à peine organisé encore, malgré tant de sacrifices. En attendant, il faut reconnaître que nous n'avons rien de cet outillage puissant, de ces moyens d'instruction admirables que possèdent l'Angleterre, l'Allemagne, la Bavière et même la Russie.

« Notre infériorité, a ce point de vue, a été constatée dès longtemps. Depuis l'honorable M. Laboulaye, qui s'écriait en 1867 : « Quand nous déciderons-nous à vulgariser l'enseignement de l'art? » jusqu'à M. le vicomte de Laborde qui, il y a dix ans, signalait déjà le danger des concurrences étrangères, tous ceux qui se sont occupés de cette question ont déploré, ou notre inaction, causée souvent par le manque de ressources, ou souvent encore les tendances de l'administration directrice à séparer les arts dits autrefois « arts d'agrément » et plus tard « arts supérieurs », des arts appelés improprement « industriels », et à laisser ces derniers sans protection et sans instruments efficaces de progrès.

« Les dernières expositions universelles nous ont montré le péril. L'Angleterre est devenue notre égale dans l'ameublement et la céramique; l'Autriche avec ses bronzes qui lui ont valu une médaille d'or; l'Italie avec ses verreries. Le Japon, qui doit peut-être sa prospérité à ce que les enfants y apprennent en même temps à dessiner et à écrire, commence à nous faire une concurrence sérieuse. Nous y envoyons maintenant décorer des étoffes et certains objets de luxe comme on l'a fait déjà au XVIIIe siècle. Les progrès accomplis par la Belgique et les États-Unis sont immenses. Ceux qui nous imitaient autrefois rivalisent aujourd'hui avec nous...

« En Angleterre, en Autriche-Hongrie, en Bavière, en Russie, en Belgique où l'étude du dessin est maintenant obligatoire, on a, en outre, organisé soit des écoles normales d'art industriel, soit de grands musées où l'on peut comparer l'art moderne et l'art ancien. Rien de tout cela n'existe chez nous.

« Deux faits y ont surtout nui au développement de l'industrie artistique. En premier lieu, la non-application de la loi de 1791 sur l'enseignement obligatoire du dessin, loi que l'honorable M. Bardoux voulait avec raison faire revivre, lors de son passage au ministère; en second lieu, cette extrême division du travail qui est la conséquence forcée de notre

activité industrielle. C'est en partie à la nécessité où ils se trouvaient de concevoir et d'exécuter leurs œuvres tout entières que les artisans d'autrefois ont dû la perfection qu'ils ont atteinte. Au contraire, l'artisan moderne, occupé toute la journée à fabriquer certains détails d'un ensemble qu'il ne connaît pas et qu'il serait incapable de reconstituer lui-même perd forcément le sentiment des proportions, la faculté créatrice et, par contre, le goût du beau. On voit donc que si le progrès, le changement de nos habitudes, la hâte nécessaire de la production ont modifié profondément les conditions du travail, il faut, pour conserver à l'ouvrier ses qualités premières, une éducation artistique complète qui fera sa main habile en même temps qu'elle élèvera et qu'elle élargira son esprit. »

Il faut espérer que la Chambre saura s'inspirer de ces paroles lorsque viendra la discussion publique, et que le projet de dotation pour le Musée des arts décoratifs ne rencontrera qu'intelligents appuis.

***

Les fabricants français d'objets d'or et d'argent ont à lutter, on le sait, dans des conditions extrêmement défavorables, avec leurs concurrents étrangers.

En effet, la loi du 19 brumaire an VI, qui régit la fabrication et la vente d'objets composés de ces métaux, ne permet pas aux fabricants de donner à leurs produits des titres inférieurs à 750 millièmes pour l'or et 800 millièmes pour l'argent.

Il n'en est pas de même à l'étranger.

En Angleterre, notamment, un acte du 10 avril 1851 autorise la fabrication de l'orfèvrerie d'or à tout titre non inférieur à un tiers d'or fin. Le contrôle est obligatoire pour l'orfèvrerie d'or et d'argent; il est facultatif pour la bijouterie. En Allemagne également on fabrique en grande quantité de la bijouterie à bas titre.

Afin de mettre les fabricants français en état de modifier la situation désavantageuse qui leur est faite. MM. Viette, Ordinaire et Gaudy ont présenté à la Chambre des députés une proposition de loi ne demandant même pas que la fabrication des ouvrages d'or et d'argent soit permise à tous titres, comme cela existe dans les pays voisins, mais que, par dérogation à l'article 4 de la loi du 19 brumaire an VI, les orfèvres, bijoutiers, joailliers et monteurs de boîtes de montres, puissent fabriquer des ouvrages uniquement destinés à l'exportation, au titre de 584 millièmes pour l'or et 600 millièmes pour l'argent. Et pour que l'acheteur ne puisse être trompé, ils exigent que ces objets soient soumis au bureau de garantie du département, qui sera chargé de constater le titre, *et qu'ils portent, en outre, une empreinte indiquant qu'ils sont destinés à l'exportation.*

L'article 2 du projet de loi interdit, de la manière la plus formelle, de livrer à la consommation intérieure des ouvrages d'or et d'argent fabriqués à des titres inférieurs à ceux que la loi du 19 brumaire a fixés.

En ce qui concerne la France, l'adoption de cette proposition n'apporterait aucun changement à ses habitudes commerciales; elle permettrait à nos fabricants de chercher des débouchés dans les pays où les lois n'interdisent pas l'introduction d'ouvrages d'orfèvrerie et de bijouterie à un titre inférieur à celui que nous produisons actuellement. Ils ne demandent pas de privilèges, ils désirent seulement jouir des mêmes libertés que leurs concurrents étrangers.

***

Les expositions d'été sont ouvertes ou se préparent un peu partout en province. La ville de Tours en a organisé une où l'art ancien a une place à côté de l'art moderne. A la distribution des récompenses qui a eu lieu le 6 juin, M. Cochery, ministre des postes et télé-

graphes, dans son discours aux Tourangeaux, exprimait sa satisfaction en présence des objets réunis dans l'exposition rétrospective, laquelle contient, en effet, d'intéressants spécimens de l'art local de l'ancienne province. Elle aurait pu cependant être plus remarquable, si de mesquines rivalités et de regrettables dissentiments politiques, qui malheureusement prennent trop souvent le pas sur des considérations plus sérieuses, n'avaient entravé le zèle des organisateurs.

Une autre exposition, bien plus complète et autrement curieuse, est celle qui a lieu depuis le 1er juin dans les salles du palais de Versailles. Elle ne comprend pas moins de 600 tableaux et 3,000 objets d'art et d'archéologie.

Le ministre des travaux publics a prêté quelques-unes des plus belles tapisseries du garde-meuble; le ministère de l'instruction publique expose un certain nombre de dessins de la magnifique collection des monuments historiques.

Un grand nombre d'églises et d'établissements hospitaliers du département ont saisi avec empressement cette occasion de faire connaître les œuvres d'art qu'ils possèdent, et qui sont trop souvent ignorées; les archives départementales, les musées ou bibliothèques communales de Versailles, Saint-Germain, Étampes, Corbeil, etc., se sont fait un point d'honneur de figurer également dans les salles du palais de Versailles.

***

La direction du Musée des Arts décoratifs, dont l'activité ne se ralentit pas, a ouvert le 10 juillet une nouvelle exposition moderne d'œuvres décoratives. On y remarque notamment les principales compositions qui ont figuré au dernier Salon et qu'on peut étudier plus facilement dans ce milieu spécial. Les maîtres décorateurs de notre temps y sont représentés.

***

ANGLETERRE

Le professeur Church a commencé, à l'Académie royale des Arts, une série de six lectures sur la chimie à l'usage des peintres. Le sujet de la première lecture était *l'Action des pigments les uns sur les autres*, et le professeur s'est attaché principalement à expliquer les divers changements physiques et chimiques auxquels les pigments sont sujets soit par eux-mêmes soit par l'action qu'ils exercent les uns sur les autres, et à signaler l'importance qu'il y a à classer les couleurs d'après leur composition chimique.

Il a fait voir un diagramme comprenant une trentaine de couleurs classées comme suit :

1° Oxydes; 2° sulfates; 3° carbonates et hydrates; 4° silicates; 5° sels divers; 6° composés organiques; 7° corps simples.

Et il a montré que les pigments de même catégorie peuvent généralement être combinés sans inconvénient.

Il a donné quelques exemples avec expériences à l'appui, de l'action d'une couleur sur une autre, de l'effet des impuretés de fabrication, de l'influence de certaines huiles, etc.

Le sujet de la seconde lecture était : *l'action de la lumière, de la chaleur, de l'humidité et de l'air sur les pigments.* Dans la troisième, le professeur a traité de *l'action* des mêmes agents sur les huiles, la térébenthine et les résines.

LETTRE DE GALICIE

Lemberg, 5 juillet.

Les artistes industriels de Lemberg ont offert au prince Rodolphe, à l'occasion de son mariage avec la princesse Stéphanie, le meuble dont je vous envoie le modèle; il est destiné à renfermer un magnifique album d'aquarelles, présent des peintres polonais.

Ce travail offre un exemple de l'influence efficace qu'exercent sur les industries d'art les musées industriels, les classes de dessin et de modelage, etc.

Il y a dix ans, c'est-à-dire avant que ne fût créé en Galicie aucun établissement de ce genre, il était presque impossible de faire faire dans ce pays, même un simple cadre en bois : aujourd'hui, Cracovie et Lemberg pourraient rivaliser, pour la fabrication des meubles, avec beaucoup de villes plus importantes.

Le présent meuble a été dessiné par M. J. Zachariewicz, le savant professeur d'architecture de notre École polytechnique ; M. le professeur Marconi a modelé les différents ornements, qui ont été exécutés, sous sa direction, par des artistes polonais, pour la plupart ses élèves.

Le bas-relief du haut, qui nous montre une noce cracovienne, a été composé et exécuté par M. J. Markonski, et les deux figures, qui représentent une Polonaise et une Ruthénienne, sont l'œuvre de M. Trembecki.

Ce meuble, d'un aspect d'ensemble attrayant, provoque plusieurs critiques, comme on peut le voir.

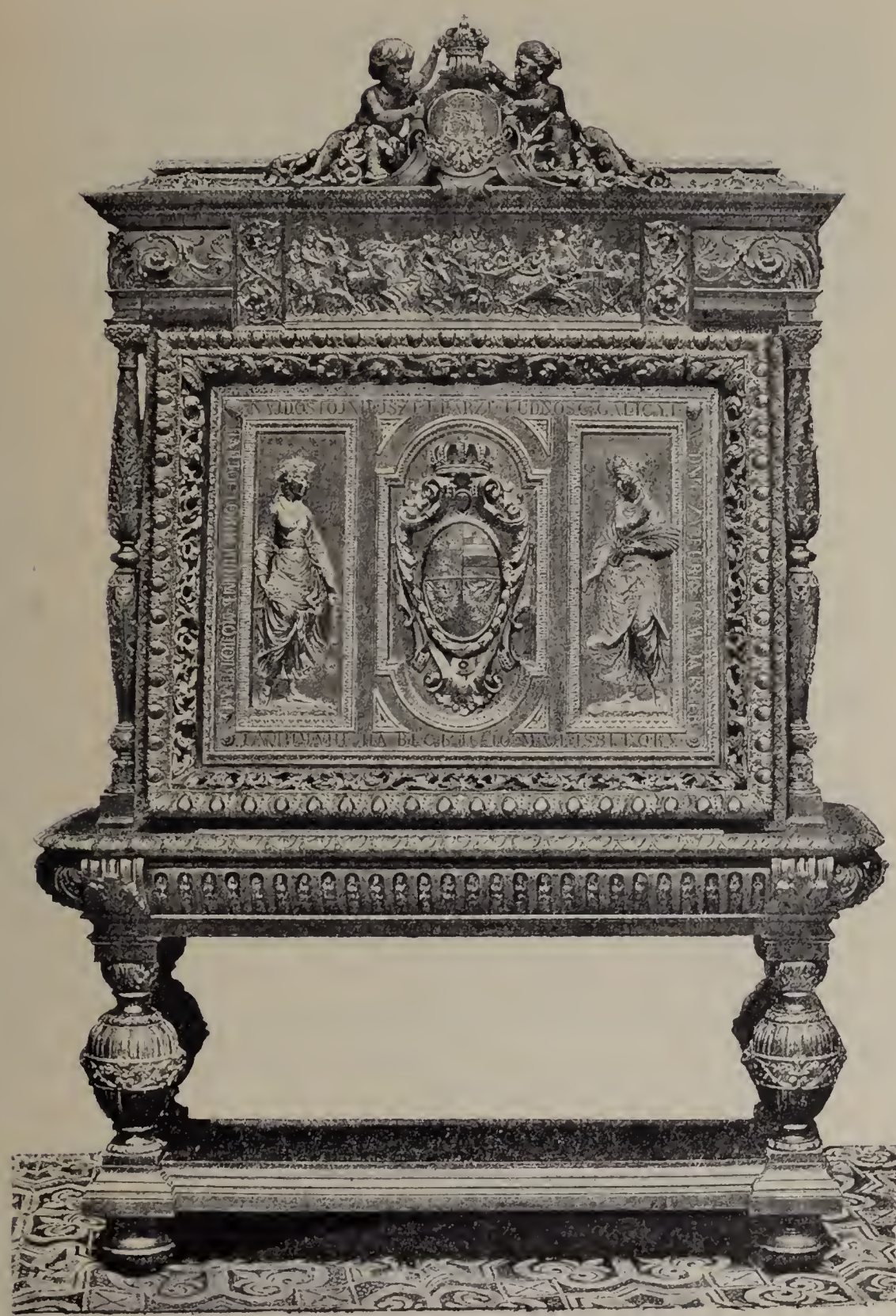
La composition, si savante dans quelques-unes de ses parties, nous paraît moins heureuse dans sa donnée générale. Nous n'aimons pas ce coffre, muni d'un cadre pour couvercle ; posé sur une table et recouvert d'un maigre édifice architectural. Cette combinaison s'explique difficilement, à première vue : on ne voit d'abord que ce cadre envahissant, dont la richesse confuse appauvrit tout ce qui l'entoure. Il fait paraître la partie inférieure du meuble, d'une simplicité froide et monotone ; il a aussi le tort de masquer des colonnettes élégantes, mais trop faibles pour soutenir la partie supérieure.

On aimerait à voir plus de variété de plans dans le bas-relief du haut, et ne pas voir du tout les deux petits motifs ajoutés aux extrémités de ce bas-relief qui, en outre, manque de liaison logique avec le reste. Au lieu d'être arrangé dans la composition, il ne s'y trouve que posé, ou même accroché comme une enseigne.

Les figures sont peu étudiées ; celle de droite est d'un bon effet décoratif, mais celle de gauche paraît se trouver bien mal à l'aise dans ce panneau où elle est si mal placée.

Toutefois, ces défauts sont rachetés par la beauté des détails, où se retrouve la brillante érudition de M. Zachariewicz, et par une exécution supérieure. Comme on peut le voir, chaque partie, prise isolément, fournit un beau fragment décoratif, d'une composition plus savante qu'originale, mais d'une grande perfection de travail : entre autres, le cartouche du milieu est d'un bel effet et d'un arrangement irréprochable.

J. Gorgolewski.



Meuble offert par les artistes industriels de Lemberg au prince Rodolphe,
à l'occasion de son mariage.

BULLETIN

DE

L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

Relevé numérique par profession des artistes et artisans qui ont travaillé à la bibliothèque pendant le mois de mai 1881 :

Sculpteurs	84
Peintres	59
Dessinateurs	65
Décorateurs	33
Architectes	17
Graveurs	49
Ciseleurs	11
Bijoutiers	8
Ébénistes	7
Instituteurs ou institutrices	51
Lithographes	2
Divers	48
Total	434

Dont 112 le jour et 312 le soir. — 615 ouvrages ont été consultés.

Relevé numérique par profession des artistes et artisans qui ont travaillé à la bibliothèque pendant le mois de juin 1881 :

Sculpteurs	99
Peintres	80
Dessinateurs	81
Décorateurs	55
Graveurs	20
Ciseleurs	8
Architectes	21
Bijoutiers	13
Ébénistes	1
Lithographes	1
Divers	94
Total	473

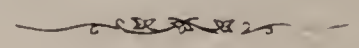
Dont 148 le jour et 325 le soir. — 713 ouvraves ont été consultés.

DONS FAITS A LA BIBLIOTHÈQUE

pendant le mois de juin

Le Magasin de Meubles, journal d'ameublement, par M. Quétin. 1 livraison contenant 8 planches coloriées. — Don de l'Auteur.

La Renaissance en France, par M. Léon Palustre. 4e et 5e Livraisons. Ile de France (Seine-et-Marne). Paris, A. Quantin, 1881, imprimeur-éditeur. — Don de l'Éditeur.



Entrée du cardinal J. de Médicis à Florence, bordure des tapisseries de Raphaël.

BIBLIOGRAPHIE

Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps, par Eugène Muntz. (Hachette).
L'Année artistique, 1880-1881, par Victor Champier, secrétaire du Musée des Arts décoratifs. (A. Quantin).
Bibliographie céramique, par Champfleury, conservateur du Musée de Sèvres. (A. Quantin).

Raphaël, sa vie, son œuvre et son temps, par Eugène Muntz. Paris, Hachette, 1881.

M. Eugène Muntz a eu le rare bonheur de faire en Italie, et particulièrement à Rome, de longs séjours, à une époque de la vie où les impressions ont toute leur fraîcheur et leur vivacité. Il est probable que c'est surtout à ce fait qu'il doit le succès de l'ouvrage remarquable qu'il a publié récemment sur Raphaël, et que l'Académie des beaux-arts vient de couronner.

Entraîné par ses premiers travaux à la découverte de documents sur l'histoire des arts, l'esprit bien préparé par une culture intelligente et vigoureuse, M. Muntz arriva à l'école française d'archéologie de Rome avec le projet, qu'aucun obstacle n'a écarté, de rassembler sur les arts en Italie aux grands siècles tous les matériaux qu'il pourrait trouver épars dans les bibliothèques. Avec une persévérance infatigable, une diplomatie très fine, il a su conquérir les plus importants documents. C'est à ces recherches passionnées, toujours précises et sûres, que nous devons l'*Histoire de la Tapisserie italienne*, *les Arts à la cour des Papes*, et les notes précieuses qui ont paru dans la *Chronique des arts*. Mais en même temps que le chercheur ardent poursuivait ses travaux réguliers, il subissait le charme du contact des maîtres illustres : il vivait dans leur atmosphère éclatante, reconstituait leur milieu, et il éprouvait, à la contemplation des grandes œuvres, une émotion que le document seul, dans sa sécheresse, est impuissant à communiquer.

Aussi, si le livre de Raphaël est conçu avec la netteté d'un esprit dont la clairvoyance ordinaire est, cette fois plus que jamais, précise sur les faits, il faut reconnaître en même temps l'influence des impressions qui dominent l'auteur et le succès qu'il a obtenu est partagé entre ces deux qualités. Pour la première fois qu'enfin M. Muntz donne sa note personnelle, il a conquis sa place, et son livre restera parmi les bons qui ont été consacrés au peintre divin par ses admirateurs passionnés.

Nous trouvons dans ce livre excellent les détails les plus intéressants sur le maître illustre, et nous voulons en détacher ceux qui conviennent le mieux à notre revue. Ils nous serviront à prouver que les vrais grands artistes sont ceux-là seuls qui embrassent l'universalité des applications de leur art.

Après le chapitre consacré aux travaux exécutés par Raphaël pour la tapisserie, il est une page que nous voulons citer, parce qu'elle complète, dans un résumé court et précis, la série des travaux du maître et qu'elle montre que le peintre n'a point dédaigné de fournir aux industries les modèles les plus variés; elle a, de plus, le mérite de rectifier une erreur qui a cours au sujet des prétendus dessins qu'aurait faits Raphaël pour la céramique.

Les Saisons

Bordures des tapisseries de Raphaël

« Les modèles que Raphaël préparait avec tant d'amour en vue de la tapisserie, il ne les refusait pas aux autres arts industriels. L'orfèvrerie, la sculpture en bois, la marqueterie, la mosaïque, ont successivement été ses tributaires. Il a peint de sa main des décors de théâtre. Peut-être même a-t-il fourni à Lucca della Robia le dessin des carrelages émaillés dont celui-ci devait orner les loges et plusieurs salles de l'appartement papal. Sa double qualité de peintre et d'architecte le rendait particulièrement apte à ces travaux, dans lesquels il apporta le goût exquis qui distingue toutes ses productions. Si nous ajoutons aux modèles composés en vue de ces différentes industries les innombrables motifs d'ornementation contenus dans ses fresques et ses tableaux, on reconnaîtra que Raphaël occupe, dans les annales de l'art décoratif, une place tout aussi considérable que dans celle de la peinture proprement dite.

« Ses premiers ouvrages en ce genre furent probablement les esquisses des plats qu'il composa, en 1510, pour Augustin Chigi, et qui furent exécutés en bronze par l'orfèvre Cesarino Rossetti, de Pérouse. L'un des dessins du maître est conservé à l'Université d'Oxford ; l'autre, au musée de Dresde.

« Vers la même époque, Raphaël fournissait au frère Jean de Vérone le dessin des portes et de la boiserie de la salle de la Signature. Sous Léon X, il rendit un service analogue à Jean Basile, de Sienne.

« Puis vint l'exécution des mosaïques de la chapelle Chigi. Dans cet ouvrage, Raphaël, on ne saurait se le dissimuler, s'inspira des mêmes principes que dans ses tapisseries. Il traita les cartons comme s'ils devaient être traduits en fresques. De là une exubérance de vie, qui ne répond peut-être pas entièrement aux exigences de la mosaïque.

« Une gravure de Marc-Antoine, reproduite ci-contre, nous montre Raphaël composant de nouveau le modèle d'une pièce d'orfèvrerie, une cassolette qui, si nous en jugeons par les fleurs de lis et les salamandres dont elle est ornée, était destinée à François Ier. Cette cassolette devait probablement avoir des dimensions fort réduites. Néanmoins le dessin a été préparé avec tant d'amour, qu'il pourrait servir à l'exécution d'une œuvre monumentale. On admirera surtout la netteté toute plastique des cariatides, le rythme de leurs mouvements, l'habileté avec laquelle l'artiste les a rattachées au vase auquel elles servent de support.

« On a cru pendant longtemps que Raphaël avait également défrayé de modèles la céramique, et que les fabricants d'Urbin et de Gubbio lui devaient les dessins de ces superbes majoliques, aujourd'hui recherchées à l'égal des tableaux de maîtres. Un auteur du XVIIe siècle, Malvatia, lui en a même fait un crime. Il s'est oublié jusqu'à traiter le plus grand des peintres de misérable potier (*quel boccalojo di Urbino*).

« Plus récemment, Louis Achim d'Arnim a édifié sur cette donnée un roman ingénieux. Passavant encore s'est vu contraint de discuter sérieusement une tradition qui avait pour elle une antiquité assez haute. Grâce aux recherches de M. G. Campori, nous possédons aujourd'hui la clef de l'énigme. Ce savant a réussi à prouver qu'un compatriote, bien plus, un parent de Raphaël Santi, Raffaello di Ciarla

Les Heures.

Bordures des tapisseries de Raphaël.

DÉCORATION DES APPARTEMENTS

SALLE DE BAIN DU CARDINAL BIBBIENA

DÉCORATION EXÉCUTÉE PAR RAPHAEL

A. Quantin, imprimeur-éditeur

d'Urbin, a effectivement fabriqué de nombreuses majoliques vers le milieu du XVIe siècle. Ses ouvrages, comme ceux de ses confrères, reproduisaient souvent les compositions de Raphaël gravées par Marc-Antoine. On s'explique donc sans peine la confusion provoquée par la similitude des noms et la similitude des sujets.»

MODÈLE DE VASE A PARFUMS.

Fac-similé de la gravure de Marc-Antoine, d'après Raphaël.

L'Année artistique 1880-1881, par Victor Champier, secrétaire du Musée des Arts décoratifs. — Paris, Quantin, éditeur.

Pour la troisième fois, l'*Année Artistique* paraît. Son intelligent et actif auteur, M. Victor Champier, vient apporter au public spécial des beaux-arts, la série des documents annuels classés avec la méthode claire qui a fait le succès de ses deux premiers volumes. Il faut être reconnaissant pour celui qui a mis à la disposition des travailleurs des ressources que ne possède pas l'administration française, et qui a su, avec une patience et une recherche infatigables, réunir les matériaux les plus complets pour l'histoire de l'art contemporain.

Grâce à ses relations avec l'étranger, aux communications qu'il a obtenues des pièces d'administration, budgets d'Etat,

budgets municipaux, programmes d'enseignement, dispositions relatives aux fondations, à l'organisation et à l'entretien des écoles, musées et collections particulières, manufactures et sociétés de beaux-arts, M. Champier a trouvé le moyen pratique de rassembler dans un volume facile a manier et heureusement divisé pour les recherches, tous les documents, introuvables ailleurs, qui permettent les études d'ensemble sur des questions dont l'intérêt réside surtout dans des comparaisons qu'il était impossible de faire avant la publication de son travail.

Cette publication méthodique des documents officiels de la France et de l'étranger suffirait seule à faire de l'*Année artistique* un livre indispensable à tous ceux qui tiennent à être au courant du mouvement des arts. L'auteur a eu la bonne pensée de ne pas s'en tenir cependant à la forme concise d'un simple annuaire ; il a rendu la lecture de son livre aussi agréable qu'utile en complétant la série des documents par une chronique française et étrangère où il a varié de la façon la plus heureuse ses informations. Il est impossible que son travail ne soit pas dans les mains de tous ; il deviendra forcément, si ce n'est fait déjà, le recueil semi-officiel de l'administration, des musées, des écoles ; car c'est l'unique source où il est possible aujourd'hui de puiser pour recueillir les documents administratifs étrangers que ne possède pas la direction des beaux-arts, et l'*Année artistique* devrait être adressée par elle à tous les établissements d'enseignement.

*
* *

Bibliographie céramique, par Champfleury, conservateur du Musée de Sèvres. — 1 vol. in-8°, xv-352 pages. — Prix : 20 fr. — Quantin, éditeur.

M. Champfleury, conservateur des collections de la manufacture de Sèvres, était placé mieux que qui ce soit pour faire une *Bibliographie céramique ;* outre les notes laissées par son éminent prédécesseur, le regretté Riocreux, il à sa disposition la quantité considérable de documents de toute sorte, manuscrits, brochures, plaquettes, ouvrages, etc. réunis pendant un demi-siècle par les soins intelligents et éclairés du savant Brongniart.

Il est regrettable cependant que l'auteur, dans ce livre dédié à un archéologue, ait cru devoir exclure les ouvrages traitant de la céramique antique, sous le prétexte que ces ouvrages rentraient dans le domaine de l'archéologie ; la science moderne a fait assez de progrès pour embrasser sous toutes leurs faces les arts et l'industrie des peuples de l'antiquité. Les beaux travaux de MM. Rayet, Alb. Dumont, Martha, Mazard, Sam-Brich, Wilkinson et de tant d'autres, donnent sur les procédés techniques des potiers de l'Egypte, de la Grèce, de l'Italie et de la Gaule, des renseignements qui auraient dû certainement trouver leur place dans une bibliographie céramique.

Il eût été préférable également, afin de faciliter les recherches, de classer ensemble les ouvrages traitant de l'histoire et des produits de la céramique de chaque pays ; la division, basée sur la nationalité présumée de l'auteur, sans égard pour le sujet qu'il a traité, constitue en bibliographie une innovation qui ne nous semble pas devoir être imitée.

A part ces légères critiques, cette *Bibliographie,* qui contient l'indication d'un grand nombre d'ouvrages publiés à l'étranger, nous paraît appelée à rendre des services à tous ceux qui s'occupent des sciences céramiques ; il est regrettable cependant que les traductions françaises qui suivent les titres de chacun des ouvrages en langue étrangère ne soient pas toujours exactes.

Ed. G.

NOS PLANCHES HORS TEXTE

Les deux tapisseries exécutées d'après le modèle de Fr. Boucher que nous reproduisons et qui doivent accompagner l'article de M. Alf. Darcel, montrent sous deux aspects différents le talent et l'activité de l'artiste. L'une, *la Noble pastorale,* date de l'époque où Boucher se mit à travailler pour la manufacture de Beauvais, sur la demande de son ami Oudry. C'est au Salon de 1839 qu'il avait commencé à exposer ses premières œuvres dans ce genre nouveau pour lui. L'autre tapisserie, *la Bonne aventure,* est de l'époque où Boucher, nommé en 1755 inspecteur des Gobelins et prenant au sérieux ses fonctions, exécuta avec le plus grand zèle une série de compositions pour cette manufacture. C'est, comme on le voit, un véritable tableau, et c'est, en effet, la répétition d'une œuvre gravée auparavant par Aveline.

La *Décoration de la salle de bain du cardinal Bibbiena* par Raphaël est extraite du remarquable livre de M. Müntz, et nous n'avons pas à insister sur les beautés de l'œuvre due à l illustre peintre.

Le panneau décoratif de Gillot est le dessin d'une composition originale qui appartient à l'école des arts décoratifs.

Le Bouquet de pavots, exécuté par M. Marrou de Rouen en 1880, a figuré à l'Exposition du métal organisée par l'Union centrale en 1880 et a valu à son auteur une médaille d'or. M. Marrou a d'ailleurs conquis une légitime réputation par ses excellents travaux de métal au repoussé, parmi lesquels on cite : le clocher en plomb de l'église Saint-Romain, de Rouen ; l'épi en plomb de la tour Jeanne d'Arc, dans la même ville ; les ornements du dôme de la Bourse du Havre, etc.

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. Quantin.

Exposition de l'Union Centrale 1880 FERRONNERIE A. Quantin Imp. Editeur

BOUQUET DE PAVOTS EN PLOMB REPOUSSÉ AU MARTEAU

Exécuté par M. MARROU de Rouen

LES

MANUFACTURES NATIONALES

SÈVRES

ECRIRE l'histoire de la manufacture de Sèvres, c'est faire l'histoire tout entière de la fabrication de la porcelaine en France. Sèvres, en effet, depuis bientôt un siècle et demi, a toujours marché à la tête de l'industrie céramique de notre pays; c'est aux savants directeurs de cet établissement sans rival, à ses chimistes éminents, que l'on doit les découvertes et les perfectionnements apportés dans les procédés de fabrication, de décoration et de peinture de la porcelaine; c'est au talent et au goût si pur et si délicat de ses artistes que l'on est redevable des chefs-d'œuvre de forme et de décoration qui ont servi de modèles à l'industrie privée et qui ont acquis à nos produits une supériorité si marquée et si justement méritée sur ceux des nations voisines. C'est la manufacture de Sèvres qui, la première en France, a fabriqué la porcelaine kaolinique, et si elle n'a pas trouvé la porcelaine française ou *porcelaine tendre,* elle l'a du moins si bien transformée, en a tellement amé-

lioré les procédés de fabrication que les manufactures qui l'avaient devancée ou qui l'ont imitée depuis s'effacent et disparaissent devant elle et que le nom même de *porcelaine tendre* ne semble plus s'appliquer dans le langage actuel qu'à la seule porcelaine de Sèvres.

Mais, pour bien faire connaître les débuts de cette manufacture, devenue célèbre dès le lendemain même de sa création, il nous semble indispensable de jeter un rapide coup d'œil sur l'état de l'industrie céramique en France et en Europe au commencement du XVIIIe siècle.

I

MANUFACTURES DE ROUEN, DE SAINT-CLOUD, CHANTILLY, ETC.

La porcelaine de Chine, connue en Europe dès le commencement du XIIIe siècle, avait toujours semblé être un produit, en quelque sorte surnaturel. Comme tout ce qui venait de l'Orient, le pays des merveilles, on lui avait attribué des vertus magiques. Les *Chroniques de Matthieu de Coussy* mentionnent avec admiration le cadeau de *pourcelaines de Sinant*, que le soudan d'Égypte avait envoyé à Charles VII en même temps que « *du baume fin de notre sainte vigne, et une jaite de gingembre vert,* etc... » et, même encore à la fin du XVIe siècle Gui Panciroli, célèbre jurisconsulte et érudit italien, dans un ouvrage publié à Venise en 1593 et à la suite duquel se trouvent plusieurs dissertations, — dont une entre autres, *Rerum memorabilium libri duo,* traite des arts et inventions connus des anciens et dont le secret s'est perdu, — parle ainsi des *Porcellanes :*

« Les siècles passez n'ont point veu de porcellanes, qui ne sont qu'une certaine masse composée de plastre, d'œufs, d'escailles de locustes marines et autres semblables espèces, laquelle estant très unie et liée ensemble est cachée soubz terre secrettement par le père de famille qui l'enseigne seulement à ses enfants, et y demeure octante ans sans voir le iour, après lesquels ses héritiers l'en tiroient et la trouvant proprement disposée à quelque ouvrage, ils en font ces précieux vases transparents et si beaux à la veüe en forme et en couleur que les architectes n'y trouvent que redire ; la vertu desquels est admirable d'autant que *si on y met du venin dedans ils se rompent tout aussitost.* Celuy qui une fois enterre ceste matiere ne la relève jamais, ains la laisse à ses enfants, nepveux ou heritiers comme un riche

thrésor pour le profit qu'ils en tirent et est bien de plus haut prix que l'or...» (*Traduction de Pierre de La Noue,* Lyon, 1617.)

C'est à cette croyance généralement répandue que nous pensons pouvoir attribuer le peu de succès des recherches tentées à plusieurs reprises pour fabriquer en Europe une poterie semblable. On était tellement loin de se douter que la porcelaine orientale était faite avec un produit naturel, une argile blanche d'une nature particulière, mais qui pouvait se trouver dans toutes les contrées aussi bien qu'en Chine, que les alchimistes seuls en cherchaient le secret et s'évertuaient à composer une matière qui se rapprochât de celle de cette porcelaine. Au point de vue de l'art de la céramique, nous aurions tort de le regretter, puisque cette opinion, tout en retardant la découverte de la porcelaine dure, a été la cause et l'origine de la fabrication de la *porcelaine tendre,* d'invention essentiellement française.

Au XVIIe siècle, lorsque les Portugais et, plus tard, les Hollandais et la célèbre Compagnie des Indes eurent inondé l'Europe de porcelaines chinoises et japonaises, les idées furent ramenées à un courant plus logique et plus vrai ; on n'ajouta plus foi aux propriétés surnaturelles de la porcelaine, mais on conserva toujours la croyance à une terre spéciale et qui ne devait se trouver exclusivement que dans l'extrême Orient. Et plus tard même, lorsque vers 1709 le hasard fit connaître à Bœttcher un gisement de kaolin aux environs de Meissen, cette découverte fut entourée d'une sorte de légende mystérieuse qui eut cours pendant bien longtemps en Allemagne.

En France, cependant, les recherches, n'avaient pas été infructueuses ; et, dès 1690, nous voyons dans l'*Almanach des Adresses,* d'Abraham de Pradel, que « le sieur de Saint-Étienne, maître de la fayencerie de Rouen, a trouvé le secret de faire en France des ouvrages de porcelaine. » C'est la première mention qui ait été faite de cette découverte, que nous avons déjà eu occasion de signaler en étudiant, dans ce recueil, les porcelaines tendres de l'intéressante collection de M. Paul Gasnault, qui en possédait plusieurs remarquables spécimens.

Mais il est à présumer que le sieur de Saint-Étienne, — plus connu dans l'histoire de la céramique rouennaise sous le nom de Louis Poterat, — quoiqu'il ait demandé et obtenu un privilège pour établir à Saint-Sever, un des faubourgs de Rouen, une manufacture dans laquelle il pourrait fabriquer la « véritable porcelaine de Chine dont il avait trouvé le secret ainsi que celuy de la faïence d'Hollande », ne donna aucune suite à cette fabrication, soit qu'il n'ait pu établir sa porcelaine dans des conditions et à des prix qui lui permissent d'en exploiter facilement et avantageusement la vente, soit que,

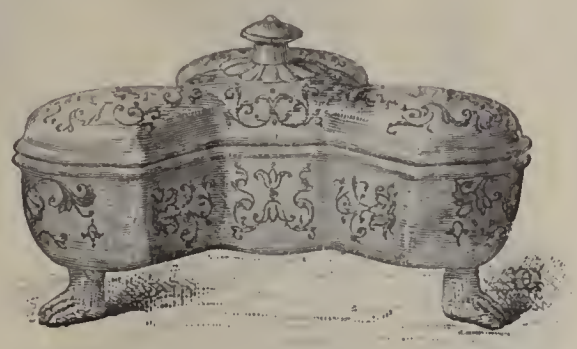
livré exclusivement à la production des belles faïences qui devaient placer Rouen à la tête de l'industrie française, il ait préféré céder sa découverte à un de ses confrères. En effet, à part le charmant petit pot de toilette à monture d'argent que possède le musée céramique de Sèvres, et dont le décor rouennais, d'un style très pur, porte les armes de Louise Asselin, femme d'un conseiller au parlement de Rouen du nom de Heuste, nous ne connaissons que très peu de pièces que l'on puisse avec certitude attribuer à la fabrique de

PORCELAINE TENDRE DE ROUEN
(Collection de M. P. Gasnault).

Louis Poterat ; en outre, Savary des Bruslons, dont le *Dictionnaire universel du commerce* donne de si précieux renseignements sur l'état de l'industrie française à la fin du XVIIe siècle, dit, à l'article *Porcelaine :* « Il y a quinze ou vingt ans on a commencé, en France, à tenter d'imiter la porcelaine de Chine ; de premières épreuves qui furent faites à Rouen réussirent assez bien, et l'on a depuis si heureusement perfectionné ces essais dans les manufactures de Passy et de Saint-Cloud, qu'il ne manque presque plus aux porcelaines françaises, pour égaler celles de Chine, que d'être apportées de cinq ou six mille lieues loin et de passer pour étrangères dans l'esprit d'une nation accoutumée à ne faire cas que de ce qu'elle ne possède pas et à mépriser tout ce qui se trouve au milieu d'elle ».

Ces quelques lignes et la similitude qui existe entre le décor des premières porcelaines fabriquées à Saint-Cloud et celui des faïences rouennaises, viendraient confirmer ce que nous avons dit plus haut. Quoi qu'il en soit,

c'est certainement à Saint-Cloud que fut établie la première fabrique de porcelaine française[1], et cette fabrique prit en peu de temps une assez grande extension. Dès 1698, en effet, le savant docteur anglais, Martin Lister, qui accompagnait en France le duc de Portland, ambassadeur envoyé pour négocier le traité de paix de Ryswick, et qui employa les six mois de son séjour à Paris à visiter les savants, les bibliothèques, les musées et les collections d'amateurs, parle ainsi de la manufacture de Saint-Cloud dans son rare et curieux ouvrage intitulé : *Account of Paris, or a journey to Paris in the year 1698* : « J'ai vu la poterie de Saint-Cloud avec un merveilleux plaisir, et je dois avouer que je ne puis faire aucune distinc-



PORCELAINE TENDRE DE SAINT-CLOUD

(Collection de M. P. Gasnault.)

tion entre les produits qui y sont fabriqués et la plus belle porcelaine de Chine que j'ai vue. A la vérité, cependant, j'ai reconnu facilement que les décors étaient mieux exécutés et plus finement peints, ce qui se comprend, nos ouvriers étant de bien meilleurs maîtres en cet art que les Chinois; mais l'émail n'est pas inférieur à celui de la porcelaine de Chine, ni pour la blancheur, ni pour la douceur et l'absence de tous défauts...; et je regarde comme un bonheur de notre époque d'égaler ainsi, si ce n'est même de surpasser, les Chinois dans leur plus bel art ».

Des manufactures rivales se fondèrent bientôt : à Lille, en 1720, à Chantilly, sous la protection de Louis-Henri, prince de Condé, en 1725; à Mennecy, avec le patronage du duc de Villeroy, en 1735; nous n'avons pas à faire ici l'histoire de ces fabriques. Comme la manufacture de Saint-Cloud, elles ont produit quelques œuvres remarquables, d'une fabrication assez parfaite et d'un décor soigné, mais qui n'avaient rien de bien original, rien, sur-

1. Voltaire, dans *le Siècle de Louis XIV*, dit : « On a commencé à faire de la porcelaine à Saint-Cloud avant qu'on en fît dans le reste de l'Europe. »

tout, de vraiment français, et qui ne pouvaient lutter avec les porcelaines qui commençaient à être importées en grande quantité de Meissen. A part les décors bleus à arabesques et à lambrequins, que nous avons signalés dès le début de la fabrication de Saint-Cloud, tout se traînait dans une copie plus ou moins heureuse du style oriental, surtout du décor archaïque d'Imari, ou dans une imitation des porcelaines allemandes.

PORCELAINE TENDRE DE CHANTILLY
(Collection de M. P. Gasnault).

Ce n'était pas assez. Malgré la découverte de cette porcelaine artificielle qui avait tant excité l'admiration du Dr Lister, nous devenions tributaires de la Saxe, dont les produits si fins, si délicats et si coquets acquéraient de jour en jour une vogue plus grande, et la France, qui jusqu'alors avait toujours marché à la tête des autres nations pour tout ce qui touchait aux industries d'art, se voyait obligée, sous ce rapport, de céder le pas à l'Allemagne. De plus grands efforts devaient être tentés, et à plusieurs reprises, dans l'entourage du roi, on avait manifesté le désir de remédier à cet état d'infériorité; aussi les deux frères Dubois furent-ils bien accueillis lorsqu'ils vinrent proposer à M. Orry de Fulvy, frère du contrôleur général des finances, de lui vendre le *secret de la porcelaine*.

II

MANUFACTURE DE VINCENNES — (1741-1756)

Après avoir travaillé à la manufacture de Saint-Cloud qu'ils avaient quittée pour aller proposer leurs services à celle de Chantilly, d'où leur incapacité les fit bientôt renvoyer, les frères Dubois, vers la fin de 1740, s'adressèrent au marquis Orry de Fulvy, auquel ils offrirent de fonder, sous sa direction, une manufacture de porcelaines. Grâce à l'appui de son frère, Orry de Fulvy obtint facilement du roi, au château de Vincennes, l'abandon du manège qui n'était d'aucun usage depuis longtemps, ainsi qu'un logement dans les bâtiments de la surintendance. Malheureusement, après plusieurs années de longues et coûteuses tentatives dont l'insuccès était dû en grande partie à leur ignorance et à leur inconduite, les frères Dubois durent quitter Vincennes et partirent sans pouvoir rembourser une somme de 10,000 livres qu'ils avaient reçue du roi à titre d'avance ou d'indemnité, et l'argent que leur avait, à plusieurs reprises, prêté Orry de Fulvy. Ce dernier, découragé par cette première tentative, songeait à abandonner l'entreprise, lorsque Gravant, homme honnête, intelligent et dévoué, qui avait été employé par les frères Dubois et avait suivi leurs essais, proposa à M. de Fulvy de continuer les recherches avec lui. Le succès couronna leurs efforts, et dès le commencement de 1745 on put montrer des spécimens d'une réussite assez parfaite pour que l'avenir de l'entreprise fût assuré. Orry de Fulvy, toujours patronné par son frère, constitua une société dont les membres fondateurs étaient presque tous intéressés dans les fermes et dont le fonds social, fixé dans le principe à 90,000 livres et divisé en vingt et une parts, fut successivement augmenté et porté à 250,000 livres. De plus, le roi, outre l'abandon qu'il fit des 10,000 livres avancées par lui aux frères Dubois, donna à la société, en 1747, 40,000 livres, en 1748, 30,000 et, en 1749, 30,000 autres livres.

Un arrêt du conseil, daté du camp de Boost, le 24 juillet 1745, reconnut l'existence de la nouvelle société, garantie pendant trente années par un privilège exclusif délivré au nom de Charles-Adam; la manufacture fut établie dans d'excellentes conditions, et le célèbre chimiste métallurgiste Hellot qui y fut adjoint, aux frais du roi, en 1746, contribua puissamment à en assurer le progrès.

Néanmoins la période des essais et des tâtonnements dura encore pendant quelques années, et ce n'est guère qu'au commencement de 1748 que nous trouvons la première mention d'une œuvre un peu importante sortie des fours de la nouvelle fabrique et d'une fabrication assez parfaite pour pouvoir être offerte à la reine. Nous lisons, en effet, dans les mémoires du duc de Luynes, à la date du samedi saint, 13 avril 1748 : « M. de Fulvy, qui est toujours chargé de la manufacture de porcelaine de Vincennes, fit apporter aujourd'hui à la reine un vase de porcelaine dont la compagnie de cette manufacture fait présent à Sa Majesté. Ce vase est de porcelaine blanche travaillée. Ce vase est accompagné de trois petites figures blanches; le tout monté sur un pied de bronze doré. Dans le vase, il y a un bouquet de fleurs naturelles, aussi de porcelaine. M. de Fulvy nous a dit qu'il y a quatre cent quatre-vingts fleurs dans ce bouquet. Le pied, le vase, le bouquet peuvent avoir environ trois pieds de haut. La monture seule, en bronze doré, coûte 100 louis; la porcelaine coûte à peu près autant ; c'est un ouvrage parfait dans son genre, tant pour le blanc que pour l'exécution des petites figures et des fleurs. Cette manufacture surpasse actuellement celle de Saxe pour les fleurs ». (*Mémoires du duc de Luynes,* édit. Firmin-Didot, 2, IX.)

Il ne reste malheureusement pas dans les archives de la manufacture de Sèvres les registres des opérations de cette première époque ; quelques mémoires de situation, le manuscrit d'Hellot renfermant ce que l'on appelait les *secrets* de la fabrication et le journal de caisse, sont les seuls documents authentiques qui aient été conservés. Dans ce dernier, nous voyons que l'évaluation faite par le duc de Luynes du prix de la monture en bronze du vase offert à la reine est au-dessous de la vérité, puisque le chiffre réel porté au journal de caisse est de 2,600 livres.

Ce vase fut comme une sorte de révélation de ce que pouvait faire la nouvelle manufacture, et il obtint un tel succès que la jeune dauphine, Marie-Josèphe de Saxe, voulut en envoyer un semblable à son père, Frédéric-Auguste, roi de Pologne et électeur de Saxe, afin de lui montrer que sa patrie d'adoption n'avait plus rien à envier à la fabrique de Meissen.

C'est encore le duc de Luynes qui nous renseigne sur ce sujet à la date du 3 janvier 1749, et il y ajoute cette particularité qui donne une idée du prix que l'on attachait à ce vase, « qu'il est envoyé à Dresde sur un brancard porté par deux hommes qui comptent n'être que trente jours en chemin et avec lesquels le marché est fait à 100 sols par jour pour chacun ». Il ajoute, il est vrai, le 15 février, que « cet arrangement a été changé. On a trouvé trop d'inconvénients à cette manière de transporter ce bouquet ; on a pris le

parti de le démonter et de l'envoyer par les voitures ordinaires, et M. de Fulvy fait partir l'ouvrier qui l'a monté pour qu'il aille à Dresde le mettre en état d'être présenté au roi de Pologne ».

D'après la description donnée par le duc de Luynes, nous voyons que ces vases étaient blancs et que ce qui contribuait le plus à leur décoration, c'était ces bouquets, qui ne comprenaient pas moins de quatre cent quatre-vingts fleurs naturelles; c'est là, en effet, ce qui fut presque exclusivement fabriqué à Vincennes dans le principe : des porcelaines blanches à reliefs et des fleurs modelées et peintes au naturel. Cet engouement pour les fleurs en porcelaine fut poussé si loin qu'en 1749 — la première année de vente — le montant de la vente des porcelaines ne s'élève qu'à 7,269 livres 19 sols, tandis que celui des fleurs atteint le chiffre de 36,700 livres 12 sols.

Jusqu'à cette époque (1749), la manufacture avait coûté de l'argent sans rien rapporter : 320,000 livres sur 350,000 qui composaient son capital étaient déjà dépensées. Elle allait maintenant entrer dans une période d'exploitation réelle; mais les entrepreneurs, et surtout Orry de Fulvy, grisés par les éloges qu'ils recevaient de tous côtés, s'illusionnaient un peu sur le sort qui était réservé à la nouvelle entreprise et estimaient le chiffre moyen des affaires qu'ils comptaient faire à 800,000 livres par an, dont 300,000 en France et le surplus dans les pays étrangers. Malheureusement pour eux, le succès, sous ce rapport, fut loin de répondre à leur attente. Les ventes, en 1750, ne montent qu'à 32,696 livres 4 sols, dont 26,323 de fleurs; en 1751, le chiffre est de 63,799 livres 14 sols, dont 26,132 livres 13 sols de fleurs.

Le personnel de la manufacture, composé alors de cent ouvriers environ qui travaillaient soit aux pièces, soit à appointements fixes, était dirigé, pour la partie scientifique, par le savant chimiste Hellot, directeur de l'Académie des sciences, pour la partie artistique, par Duplessis, orfèvre du roi, chargé de créer les formes et de veiller à la bonne exécution des pièces, et par Mathieu, ancien peintre sur émail, auquel succéda bientôt Bachelier, homme d'initiative, de goût et de savoir, qui a rendu d'immenses services aux arts industriels de la fin du siècle dernier, et auquel Sèvres doit certainement les œuvres les plus parfaites qui soient sorties de ses ateliers. Gravant fournissait les pâtes dont il avait conservé non pas le secret, qui commençait à n'en être plus un, mais la fabrication; dans une seule année il en livra pour plus de 80,000 livres, somme qui paraît énorme, surtout en présence du chiffre relativement peu élevé des ventes, mais qui s'explique par l'inégalité de la pâte qu'il fabriquait, inégalité qui causait de nombreux accidents

de cuisson par suite desquels plus de la moitié des pièces fabriquées étaient mises au rebut.

La porcelaine fabriquée à Vincennes commençait alors à acquérir une grande renommée; l'intérêt que lui avaient témoigné le roi, la dauphine et surtout la marquise de Pompadour, l'avait mise à la mode; aussi les manufactures rivales déjà existantes, ou qui s'élevaient de tous côtés, cherchèrent-elles à surprendre ses procédés de fabrication, de décoration et de dorure; leurs directeurs visitaient ou faisaient visiter les ateliers, et, par l'appât d'un gain considérable, tentaient de débaucher quelques-uns des meilleurs ouvriers. M. de Fulvy obtint alors un ordre qui empêchait l'entrée de la manufacture, et un arrêt du conseil royal qui punissait d'une amende de 3,000 livres « tout maître de manufacture qui prendrait un ouvrier sortant de celle de Vincennes ».

Mais, ainsi que nous venons de le dire, le secret de la pâte de la porcelaine française n'était plus un secret pour personne; la composition en était connue; seuls les *tours de main* différaient. Nous avons été assez heureux pour découvrir, dans un mémoire inconnu jusqu'à ce jour, et adressé au directeur général des bâtiments de la Couronne, commissaire du roi, des renseignements qui ne se trouvent dans aucun des recueils qui ont traité cette matière; nous les ferons connaître en expliquant quels sont exactement la nature et les caractères distinctifs de la porcelaine tendre, et, surtout, de celle que la manufacture naissante devait élever à un si haut degré de perfection.

ÉDOUARD GARNIER.

La suite prochainement.

Assiette de Sinceny aux armes du Dauphin de France.
Motif du milieu.

L'EXPOSITION

D'ART DÉCORATIF ESPAGNOL & PORTUGAIS

A SOUTH-KENSINGTON

L'Exposition d'art décoratif espagnol et portugais ouverte en ce moment au musée de South-Kensington est doublement intéressante; en premier lieu, elle présente, réunies dans une seule et même exposition, les pièces les plus remarquables des collections particulières et publiques; en second lieu, elle est la première d'une série d'expositions que l'administration de Kensington se propose d'ouvrir successivement, dans lesquelles seront exposés les spécimens les plus beaux et les plus purs de l'art industriel des différents pays, non seulement de l'Europe, mais du monde entier. Sans être absolument dans le secret des dieux, je puis dès à présent vous dire que le Japon et la Russie se préparent à envoyer à Kensington les merveilles de leur art national, et que ces deux pays seront suivis par les Indes que parcourt en ce moment un des fonctionnaires du musée, dont la mission consiste a acquérir les plus beaux spécimens de l'art indien qu'il lui sera possible de se procurer. Bientôt aussi nous verrons à Kensington une exposition des pièces d'orfèvrerie d'or et d'argent appartenant aux municipalités, corporations et universités du Royaume-Uni, dont la richesse et la beauté sont connues des amateurs, mais qui n'ont jamais été réunies et exposées ensemble jusqu'à présent.

Il ne faut pas cependant que l'avenir nous fasse oublier le présent et, fermant cette parenthèse, je m'empresse de revenir à l'art espagnol. Dès l'entrée, il est évident que le métal occupe à cette exposition la place la plus importante, tant par le nombre que par la beauté ou la rareté des pièces exposées. L'orfèvrerie abonde, l'orfèvrerie religieuse surtout; ce ne sont que croix, couronnes, ciboires, ostensoirs et reliquaires; puis viennent les coffrets, les aiguières, les plats et les plateaux, en quantité prodigieuse, et enfin les bijoux. La collection d'armes et d'armures, sans être nombreuse, est fort belle; les ivoires curieux, les vêtements sacerdotaux d'une richesse éblouissante et les tapisseries fort intéressantes.

L'administration du musée a groupé les objets qui lui ont été prêtés, autant que possible, par catégories; mais dans bien des cas elle a réuni dans une seule ou plusieurs

vitrines les objets de différentes espèces appartenant à un seul propriétaire. Il résulte de cette disposition mixte une certaine confusion, qui devient fatigante lorsqu'il s'agit d'examiner les objets de même nature disséminés dans les nombreuses vitrines.

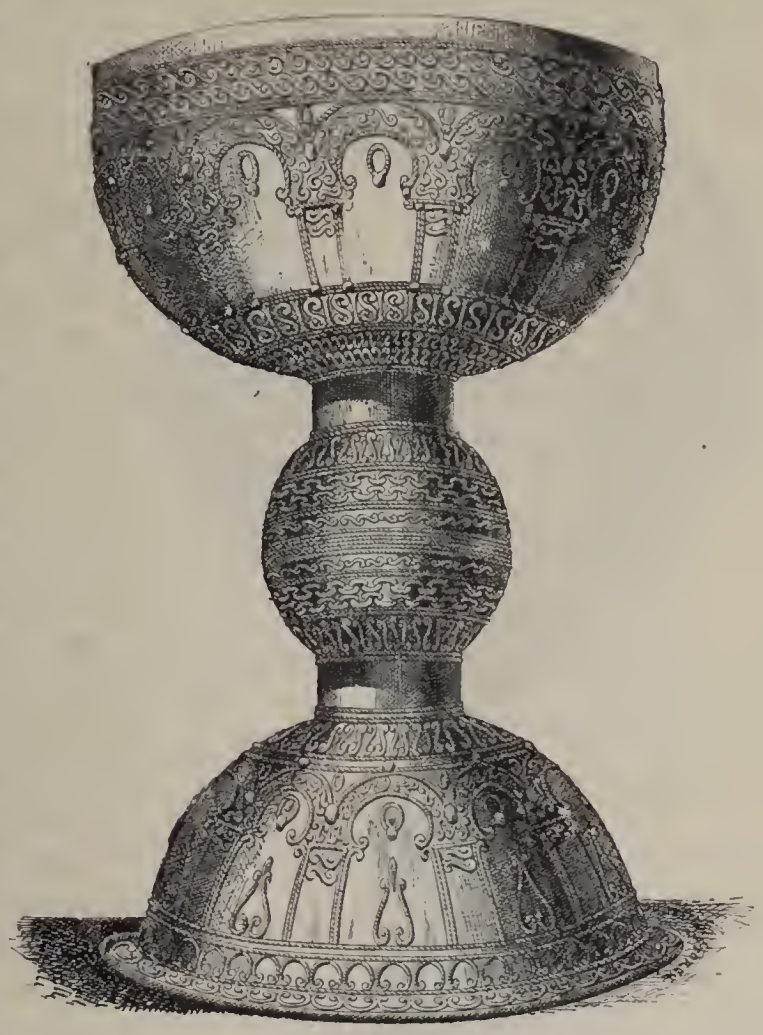
Il est aussi à regretter que les tapisseries et les vêtements brodés aient été placés dans des coins sombres où il est presque impossible de les voir. Ces réserves faites, je m'empresse d'ajouter que chaque objet est soigneusement étiqueté et que le catalogue, spécialement préparé par M. J.-C. Robinson, est très complet.

CALICE DE PÉLAGIUS. — TRAVAIL ESPAGNOL
(XIIe SIÈCLE)
(Collection de M. Ch. Stein.)

C'est par l'orfèvrerie que nous commencerons notre tournée. Dans une vitrine spéciale une superbe pièce s'impose à l'attention. C'est un grand vase en argent doré, en forme de gourde, orné de chaînettes qui partent du goulot et retombent sur les flancs du vase ciselés et repoussés, d'un beau travail et d'une ornementation riche sans être surchargée. La tradition veut que cette belle pièce, qui appartient à la reine, ait été prise sur un des vaisseaux de l'invincible Armada. C'est fort possible; mais pourquoi a-t-on gravé de chaque côté de ce beau vase les armes d'un Georges ou d'un Guillaume quelconque, et celles d'Angleterre, qui détruisent l'harmonie du décor, alors qu'il était si simple de le laisser tel qu'il était? Au sujet de ce vase, j'ai une petite question à adresser au musée de South-Kensington. Pourquoi la copie qu'en possède le musée, copie fort bien exécutée d'ailleurs, figure-t-elle au catalogue du musée comme anglaise et datant de 1720, tandis que l'original, si l'on s'en rapporte au catalogue spécial, a été pris sur un des vaisseaux de l'Armada en 1588? Il y a évidemment une des deux descriptions qui est inexacte. Laquelle?

Non loin de là se trouvent, dans une vitrine spéciale, les objets prêtés par sir Richard Wallace. J'y remarque surtout une aiguière et un plateau du XVIe siècle. Ces deux pièces, chef-d'œuvre d'orfèvrerie, sont d'un rare mérite. L'aiguière (en argent doré comme le plateau), d'une forme très élégante, est ornée d'enroulements de feuillage, de mascarons, d'amours et d'autres ornements délicieusement fouillés et du meilleur goût; l'anse est formée d'un dragon aux ailes éployées, dont la double tête vient se poser sur les bords de l'orifice après avoir décrit une courbe gracieuse. C'est certainement un des plus beaux spécimens d'orfèvrerie qui figurent à l'exposition, et il serait difficile de trouver une pièce mieux travaillée et d'un fini supérieur. Le plateau, orné de sujets allégoriques représentant les Éléments et les Saisons, porte dans un médaillon central les armes des Médicis, la tiare papale et les clefs de saint Pierre. On suppose que ce sont les armes du pape Clé-

ment VII. Maintenant ces deux pièces sont-elles réellement espagnoles ou portugaises? C'est un point sur lequel le catalogue garde un silence prudent et, je crois, justifié. Voici à présent une des plus jolies choses de l'exposition : c'est une Paix en argent, prêtée par l'Académie des beaux-arts de Lisbonne. Sous un portique finement ciselé, supporté par des colonnettes, est une statuette délicatement travaillée de la Vierge et de l'enfant Jésus. Adossées aux colonnes sont les statuettes de quatre saints et, surmontant le tout, est une espèce de coupole sur laquelle repose une dernière statuette.



CALICE DE L'ABBAYE DE SAINT-DOMINIQUE DE SILOS.

Admirablement conservée, cette pièce, datant de la fin du xve siècle, c'est-à-dire de l'époque de don Manuel, est d'un style remarquable et d'une exécution qui ne laisse rien à désirer. Les figurines, délicatement ciselées, sont d'un fini délicieux, et les ornements à jour et la partie architecturale de ce morceau, d'un goût exquis et d'une légèreté surprenante, en font une pièce tout à fait hors ligne. A côté, un ostensoir en vermeil, dont les ornements rappellent ceux de la Paix, paraît être du même artiste. On y retrouve la même grâce, la même exécution habile et les détails en sont également soignés. Ces deux pièces sont d'une grande beauté et dignes des grands orfèvres de l'époque, qui s'inspiraient encore du style gothique et en corrigeaient le caractère un peu austère par une profusion d'ornements d'une hardiesse et d'une légèreté remarquables.

La plupart des objets d'orfèvrerie qui n'appartiennent pas au musée viennent des collections particulières anglaises et françaises; le Portugal en a envoyé une assez grande quantité, mais, détail assez singulier, l'Espagne n'est représentée à cette Exposition que par quelques pièces peu remarquables. Les objets prêtés par le gouvernement espagnol ne forment d'ailleurs qu'une minime partie de l'exposition et n'occupent au catalogue que quatre-vingt-quatre numéros sur sept cents dont se compose la liste des objets prêtés. C'est donc dans les collections particulières qu'il faut chercher des spécimens de l'orfèvrerie espagnole. Une des plus belles pièces est une grande croix en argent appartenant à M. Francis Cook, qui possède une collection des plus riches. Cette croix, qui date de la fin du xvie siècle, mesure près d'un mètre de hauteur et représente d'un côté la Passion, de

l'autre, l'Assomption. C'est un bon spécimen de l'art espagnol, d'un beau travail et d'une grande richesse. Si l'Espagne a envoyé peu d'orfèvrerie, elle a exposé une belle collection d'armes et d'armures, de la ferronnerie, des vêtements sacerdotaux et des tapisseries.

Les deux armures damasquinées d'or envoyées par l'Arsenal royal de Madrid sont très belles. Elles ont été faites pour Philippe III et sont ornées d'attributs guerriers, flèches, épées, hachettes, réunies en faisceaux, disposées d'une manière très originale et d'un bon effet. Il y a aussi un assez grand nombre d'objets en ivoire. Le plus curieux est le crucifix envoyé par le musée archéologique de Madrid, et connu sous le nom de Croix de don Fernand. Ce crucifix, œuvre d'un artiste du XIe siècle, est une des plus curieuses reliques de l'art hispano-moresque. M. Juan Riano en a donné une description détaillée dans son ouvrage sur l'art industriel en Espagne. Une boîte en ivoire très délicatement fouillé avec ornements et incrustations d'argent, et datant de la même époque, est fort intéressante au point de vue de l'histoire de l'art. Elle est revêtue d'inscriptions en caractères coufiques qui ne peuvent malheureusement nous éclairer sur sa provenance, car les deux traductions qu'en donne le catalogue diffèrent absolument; je m'abstiens donc de les reproduire. Passant devant la collection de rapières et de dagues de M. de Murrietta et celle du vicomte Powerscourt, l'on se trouve devant une grande tapisserie du XVIIe siècle à dessin architectural, dont les entre-colonnements sont ornés de broderies d'or, d'argent et de soie d'un relief qui atteint en certains endroits six ou huit pouces d'épaisseur. Ces broderies représentant des vases de fleurs et des animaux sont d'une grande beauté et d'un travail remarquable; cependant il semble que la tapisserie et la broderie se nuisent lorsqu'elles sont réunies et que le relief de l'une et la perspective de l'autre ne flattent ni l'œil ni le goût. Il faut traverser toute la galerie pour arriver aux autres tapisseries qui viennent, celles-là, du palais royal de Madrid, et sont au nombre de quatre. Elles datent du siècle dernier et ont été exécutées à la manufacture royale de Madrid. La plus belle me paraît être celle qui représente une fête champêtre d'après les dessins de don Luis Wanló. Ce don Luis Wanló doit être Louis-Michel Vanloo,

CALICE DU COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE.

(Collection de M. Odiot.)

qui fut peintre de Philippe V et mourut à Paris en 1771. Deux autres tapisseries exécutées d'après les dessins de Ramon Bayeu et de Goza me semblent avoir moins de valeur, malgré leur mérite incontestable. La quatrième, due à un artiste inconnu et représentant don Quichotte chargeant un troupeau de moutons est très jolie, quoique d'une tonalité un peu monotone; mais l'exécution est excellente.

A côté de ces tapisseries est un grand retable appartenant à M. Robinson, composé de vingt-six panneaux dont les sujets sont empruntés à l'histoire religieuse depuis le chaos jusqu'au jugement dernier. Les peintures, assez bien conservées pour la plupart, ont été exécutées vers le XVIe siècle par trois artistes différents, autant qu'il est possible d'en juger par le génie particulier des diverses peintures, mais qui sont restés inconnus. Ce retable était autrefois dans la cathédrale de Ciudad Rodrigo et fut démonté en 1811, époque à laquelle les panneaux furent placés séparément dans un corridor où ils demeurèrent jusqu'en 1879.

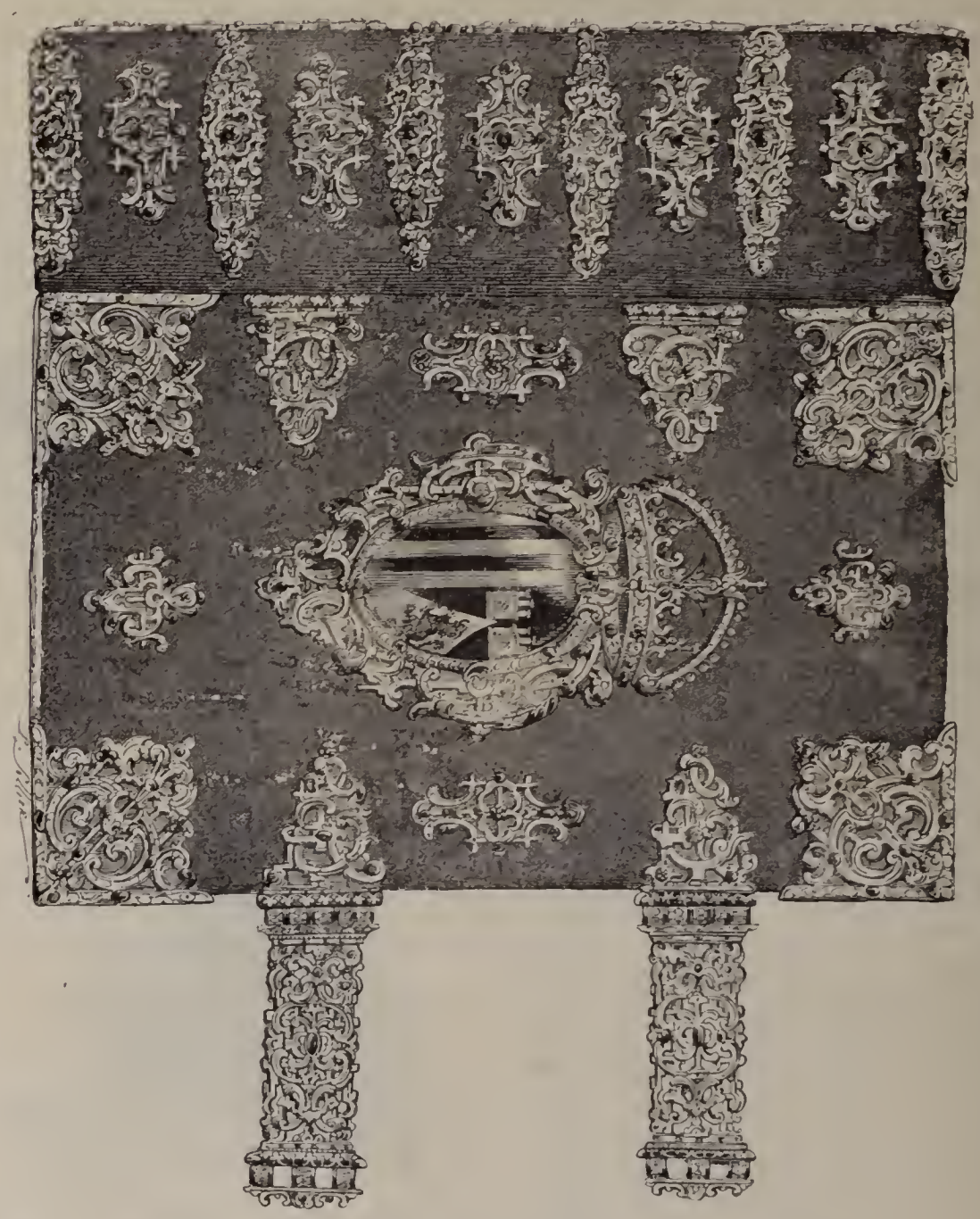
CROIX DE LA CATHÉDRALE DE LEON.

Je ne parle que pour mémoire de la statue de saint François d'Assise, par Alonzo Cano, appartenant à M. Charles Stein; elle est trop connue à Paris pour qu'il soit nécessaire d'insister ici sur cette œuvre remarquable. Je m'attache surtout à vous signaler les objets appartenant à des amateurs ou à des établissements étrangers et par conséquent moins connus en France. A ce titre, je dois vous indiquer tout particulièrement les vêtements brodés appartenant à la cathédrale de Lisbonne et au couvent de Chellas (Portugal). Rien ne peut donner une idée de la richesse des ornements et de la beauté de ces objets, dont il est impossible de faire la description. Je ne puis passer sous silence, dans la section des meubles, deux cabinets recouverts de plaques d'écaille et ornés d'incrustations en nacre, appartenant au baron Ferdinand de Rothschild, ni les manuscrits exposés par la Bibliothèque nationale de Madrid.

Il faut mentionner surtout deux volumes manuscrits appartenant à don Marcial Lorbes de Aragon. Le premier est un livre de prières splendidement enluminé, dont les miniatures sont d'une grande finesse. Ce livre avait été composé pour Charles-Quint. L'autre est un volume de trente-neuf pages, en parchemin, sur lesquelles est décrite la cérémonie du sacre des rois d'Aragon. L'ornementation de cet ouvrage du XIIIe siècle est essen-

tiellement moresque et consiste principalement en arabesques d'une rare élégance.

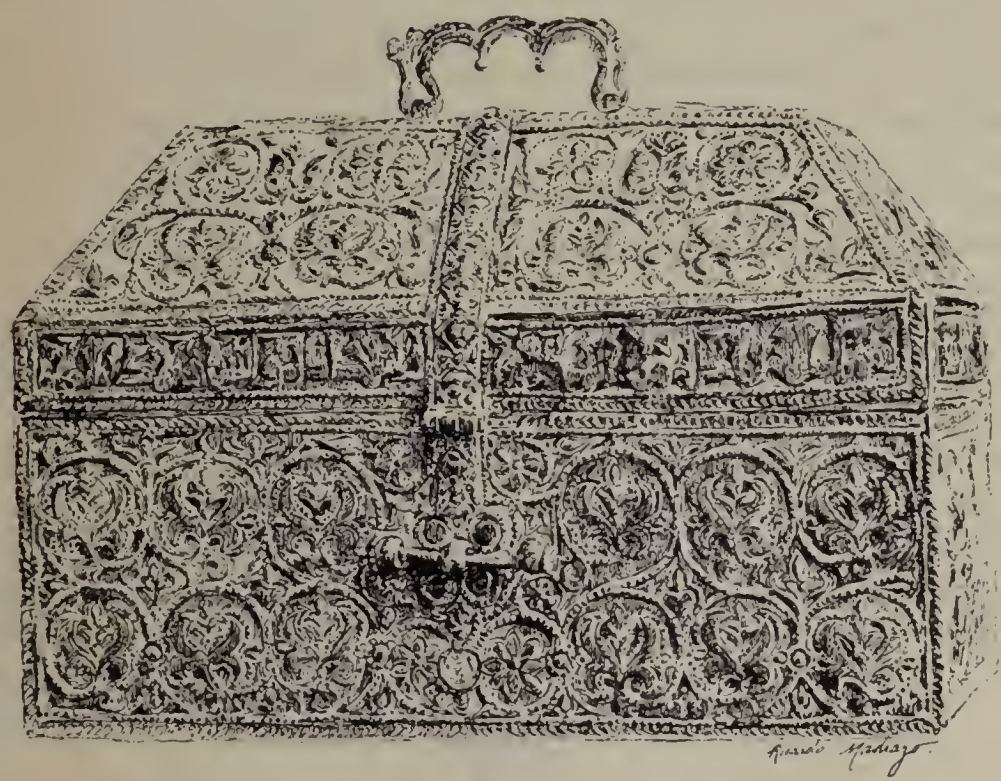
J'ai gardé pour la fin le tableau et les dessins d'Alonzo Cano, parce que la peinture proprement dite sort un peu du genre spécial dont se compose l'exposition, et aussi parce que



RELIURE D'OR ÉMAILLÉ DU LIVRE D'HEURES DE JEANNE LA FOLLE.
(Bibliotheca Real, Madrid).

ces œuvres d'un grand artiste, d'une authenticité absolue, méritent une attention particulière, et par leur importance et par leur rareté. On sait en effet que Cano, architecte, sculpteur et peintre, n'a pas laissé un grand nombre d'œuvres, ou du moins qu'il est difficile d'établir l'authenticité des toiles qui lui sont attribuées. Celle qui figure à l'exposition espagnole et fait partie de la collection de M. Francis Cook est un maître-autel représen-

tant l'Assomption. Vêtue d'une tunique rouge, le bas du corps caché par une draperie bleue, la Vierge, les yeux levés au ciel, les bras étendus dans une attitude assez gracieuse, est entourée d'anges et de chérubins dans les poses les plus diverses et d'une exécution remarquable. Les chairs sont d'un ton chaud et les raccourcis merveilleux d'audace et de vigueur. Le bas du tableau, dont la tonalité générale est un peu sombre, est occupé par plusieurs personnages, parmi lesquels l'artiste s'est peint lui-même. A en juger par l'expression de son visage et ses traits flétris, il devait être bien près de sa mort à l'époque où il a peint ce tableau, peut-être un de ceux qu'il donnait aux moines de Valence en payement de



COFFRET D'ARGENT DU Xe SIÈCLE

(Cathédrale de Gerona.)

l'hospitalité qu'ils lui avaient offerte. Au-dessous de ce tableau l'on a exposé une douzaine de croquis et d'études du même peintre, signés par lui, dont l'un représente une Assomption et les autres sont des projets de décoration pour des couvents ou des églises.

L'impression générale que laisse cette exposition est assez difficile à définir. Intéressante surtout à cause de la grande quantité d'objets d'un art relativement peu connu qui s'y trouvent réunis, elle produit un sentiment de curiosité plutôt que d'admiration. La place presque exclusive qu'y occupe l'art religieux est peut-être aussi une des causes qui ont contribué, je ne dirai pas à en éloigner le public, le mot serait trop fort, mais à le laisser indifférent. Quant aux amateurs qui ne sont pas fanatiques de l'art espagnol, ils semblent lui préférer de beaucoup les productions artistiques des autres pays. Cela tient sans doute à la nature particulière de cet art, si original pendant sa première période, mais auquel on peut reprocher d'avoir plus tard pris un caractère un peu exagéré et même lourd. On sent, en regardant ces massives pièces d'orfèvrerie, que pour les artistes espagnols des siècles derniers l'argent n'était plus ce métal précieux auquel les artistes des

autres pays attachaient une si grande valeur et qu'ils travaillaient avec tant de soin et de délicatesse, comme il est facile de s'en convaincre en comparant l'orfèvrerie espagnole du XVIe siècle à l'orfèvrerie française, par exemple, de la même époque.

Les Portugais, auxquels cette observation s'applique également, se sont inspirés dans une plus grande mesure que les Espagnols de l'art indien et ont emprunté à la flore des colonies des motifs d'ornements dont ils ont su tirer un parti habile. Quelquefois même ils se sont servis du plumage de certains oiseaux aux couleurs brillantes pour donner plus d'éclat à leurs bijoux. Une broche, exposée à Kensington, est composée d'une plaque de métal à jour posée sur un fond que l'on croirait être en émail et qui est en réalité formé de plumes d'oiseau-mouche. C'est d'un effet très original, très curieux. Quant aux objets indo-portugais, c'est-à-dire faits aux colonies par des artistes indigènes, ils ont les mêmes défauts que l'on retrouve dans les objets exécutés aux Indes anglaises par les Indous pour l'usage des Européens; ils manquent d'harmonie et trahissent la gêne de l'artiste, forcé de subordonner son inspiration aux exigences d'objets dont les formes et la destination lui étant également peu familières, le déroutent et l'empêchent de donner libre essor à son imagination.

L'exposition ne renfermant pas d'objets modernes il n'est pas possible de juger des progrès accomplis depuis le siècle dernier, et les remarques qui précèdent ne s'appliquent qu'à l'art ancien.

Telle qu'elle est, cette exposition est des plus intéressantes et l'on y peut suivre l'histoire de l'art espagnol depuis ses origines jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

C'est là plus qu'il n'en faut pour que l'on sache gré à l'administration de l'avoir organisée et aux collectionneurs anglais et étrangers de lui avoir prêté si généreusement leur concours le plus empressé.

P. V.

BIJOU RELIQUAIRE (ÉMAIL DE CATALOGNE).
(Collection de M. le baron Ch. Davillier).

MÉTAL

APPLIQUE EN BRONZE

COMPOSITION ET DESSIN D'ÆNEAS VICO (1519-1563)

Appartient à l'École nationale des Arts décoratifs

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

DISTRIBUTION DES PRIX

A L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS

M. L. de Ronchaud, secrétaire général des Beaux-Arts, a présidé le dimanche 7 août la distribution des prix de l'École nationale des Arts décoratifs. M. le vice-amiral Cloué, ministre de la marine, qui est un ancien élève de l'école, assistait à la cérémonie et prenait place au bureau avec M. E. Guillaume, inspecteur général, MM. Bouilhet, vice-président de l'Union centrale, Barbedienne, Lucas, délégué de la Société centrale des architectes, Galland, Ruprich-Robert, doyen des professeurs de l'école, Cabasson, secrétaire.

L'assemblée des professeurs de l'école, M. Hecq, chef du cabinet, MM. Comte, Mayou, Crost, chefs de bureau aux Beaux-Arts, MM. Beziès, secrétaire général et Lambin, Sauvageot, Jumelle, Picart, délégués de l'Union centrale, Normand occupent les sièges de l'estrade.

M. le président ouvre la séance et donne la parole au directeur de l'école qui s'exprime en ces termes :

Monsieur le Ministre,

S'il est une mission agréable pour moi, c'est bien celle que je viens remplir en ce moment auprès de vous. Au nom de l'assemblée des professeurs de l'école dont vous avez été l'élève, au nom du conseil de protection dont vous faites partie, au nom des élèves qui vous entourent, j'ai l'honneur de vous adresser des félicitations pour la haute dignité que M. le Président de la République vous a conférée en vous nommant grand-croix de l'ordre de la Légion d'honneur. Vous êtes habitué, depuis longtemps déjà, aux

hommages présentés aux citoyens qui, comme vous, honorent le pays par leurs services glorieux et vous avez dû, cette fois encore, en recueillir des plus hauts e des plus sympathiques. Nous osons croire que les nôtres vous toucheront dans leur simplicité. Ils vous diront que nous vous devons, pour l'orgueil de l'école, une belle page dans ses annales et, lorsque vous vous rappellerez ces pauvres bancs de bois de la Rotonde où tant d'hommes illustres aujourd'hui ont passé, comme vous, des années de leur enfance, lorsque vous évoquerez le souvenir des heures de vos premiers travaux, celui de vos premières amitiés de camarades, vous sentirez ce qu'a d'intime, de touchant et de vif le sentiment que je suis chargé de vous exprimer. A travers les générations qui se succèdent, le lien de la maison est fortement attaché et les jeunes ont leur part dans la gloire de leurs vétérans. Nous vous offrons donc, Monsieur le ministre, l'expression de la joie que nous avons éprouvée pour l'honneur bien mérité qui a été fait à l'un de nos anciens et nous sommes heureux que vous ayez bien voulu, en assistant à cette cérémonie, nous donner l'occasion de vous offrir une salve de notre façon.

MONSIEUR LE SECRÉTAIRE GÉNÉRAL,

Vous êtes le bien venu au milieu de nous. Nous connaissons tous les sentiments que vous avez pour l'école ; de longue date vous vous intéressez à elle et les encouragements que vous avez bien voulu lui donner l'année dernière dans la paternelle et éloquente allocution que vous nous avez adressée en cette même enceinte, n'ont pas été sans provoquer le désir de justifier l'estime que vous y professiez pour les maîtres et les élèves. Aussi nous vous revoyons avec une grande satisfaction et nous vous remercions d'avoir accepté la mission de remplacer M. le sous-secrétaire d'État, qui est éloigné en ce moment de Paris. Nous vous prions de dire à M. Turquet nos regrets de le voir séparé de nous aujourd'hui ; veuillez lui exprimer notre reconnaissance de la sollicitude qu'il a sans cesse témoignée pour les intérêts de l'école. Nous voudrions, par un élan de respectueuse affection, lui offrir, dans la douleur qu'il éprouve, cette douce consolation que notre gratitude est capable de lui donner. Nul, Monsieur, n'est mieux placé que vous près de son cœur pour lui porter l'hommage de nos sentiments.

J'aurais long à vous dire sur l'école, si vous ne receviez pas régulièrement le sommaire de nos travaux que je vous adresse tous les mois. Vous n'ignorez donc ni l'activité et les progrès des élèves dont je n'ai qu'à me louer, ni le zèle infatigable du corps entier des professeurs, ni le concours dévoué que je trouve dans tout le personnel administratif ; et si vous pouviez être enclin à croire que l'amour bien naturel que j'ai pour l'école me portât de bonne foi à exagérer le mérite de ses œuvres, vous avez pu vous convaincre, Monsieur le secrétaire général, dans le long et minutieux examen de nos concours que vous avez fait hier en compagnie de notre illustre inspecteur général, M. Guillaume, que j'avais bien raison de vous annoncer à l'avance de bons résultats pour la fin de l'année. Tout à l'heure le public, à son tour, sera appelé à porter son jugement sur les travaux que j'expose et j'ai la confiance qu'il partagera l'estime que vous en avez donnée vous-même. Il saura reconnaître la bonne direction imprimée à nos études par les professeurs qui m'entourent.

Je n'insiste donc sur l'enseignement de l'école que pour vous annoncer que nous voulons le développer prudemment, sans hâte téméraire, mais sans relâche. Nous ne sommes point de ceux qui rompent brusquement avec les traditions, mais nous avons

conscience des améliorations que des observations réfléchies doivent introduire dans toute œuvre humaine, et nous désirons apporter à celle de Bachelier tout ce qui pourra la mettre en harmonie avec les besoins de nos grandes industries. Un remaniement dans nos cours de dessin géométrique et d'architecture, qu'il s'agit de souder plus étroitement aux autres études de l'école, sera prochainement étudié et l'assemblée de professeurs aura à son ordre du jour, pour la prochaine année, l'examen de cette question qui intéresse si vivement les destinées de nos élèves.

La tendance, bien marquée à cette heure, d'ouvrir une voie franche vers les applications industrielles a été observée et approuvée par les hommes les plus autorisés à exprimer une opinion, car ils sont directement intéressés au succès d'une entreprise qui a pour but de former des artistes et des artisans capables de les seconder.

Aussi les encouragements ne nous ont-ils pas manqué, et ce n'est pas par de simples paroles qu'ils nous sont adressés. Depuis que l'école affirme son régime avec plus de netteté, nous avons trouvé pour nous aider, des auxiliaires généreux qui, à côté de l'administration, ont donné aux élèves des prix nombreux et importants. C'est avec une grande reconnaissance que je vous désigne publiquement nos bienfaiteurs. M. Normand, dans cette lettre touchante que je vous ai lue l'année dernière, a exprimé le désir qu'un prix de cent francs fût donné, au nom de son grand-père, ancien élève de l'école, à un jeune architecte qui aurait obtenu le plus de valeurs dans tous les cours de sa division : ce prix est donné cette année pour la première fois. M. Biais, ancien élève de l'école, industriel, a affecté trois livrets à des élèves nommés dans le grand concours en loges de composition d'ornement. MM. les éditeurs Quantin, Ducher et Cie, M. Turquetil, fabricant de papiers peints m'ont envoyé des livres magnifiques pour encourager les élèves dans l'étude si importante de la plante vivante en dessin et en sculpture, et la puissante société des fabricants de bronze, de fonte et de zinc a destiné aux lauréats du concours de composition en sculpture ornementale des objets d'art que le président de la société, M. Barbedienne, va remettre tout à l'heure à d'heureux vainqueurs.

Ces prix viennent augmenter la liste de ceux qui sont fondés depuis quatre ans par MM. Delagrave, Ranvier, Lebègue, Vidal, Adrien-Dubouché, Édouard André, et j'apprends par mes amis Cernesson, Jobbé-Duval et Collin que le Conseil municipal de Paris a bien voulu, sur leur proposition, donner un témoignage d'estime pour l'enseignement de l'école en fondant un concours annuel dont le lauréat remportera une médaille 50 francs et une bourse de voyage de 450. Vous-même, monsieur le secrétaire général, me donniez l'avis, il y a peu de jours, que M. le ministre, désirant affirmer l'intérêt qu'il porte à développer la simultanéité de nos cours, avait décidé d'attribuer au prix d'honneur de l'école une bourse de voyage de 500 francs.

Je viens donc remercier ces généreux bienfaiteurs, remercier le ministre, remercier la Ville de Paris, toujours si généreuse dans ses encouragements pour l'instruction populaire. Cette sollicitude prévoyante pour l'émulation des élèves n'est-elle pas le gage de la confiance dans la direction des maîtres? Aussi en recueillant ces récompenses destinées à nos enfants, je ne pouvais m'empêcher de penser qu'elles honoraient tout d'abord les professeurs et je leur donne la part qui leur est due dans ma reconnaissance pour ces grandes bontés qui sont témoignées à l'école que j'ai l'honneur d'administrer.

Hélas! chers élèves, j'ai un regret bien profond que l'un d'eux, que vous aimez tant, qui a façonné tant de jeunes et habiles sculpteurs, ne soit plus au milieu de nous. Avec quelle joie il aurait reçu ces bonnes nouvelles!

La mort l'a enlevé dernièrement et vous trouverez encore son nom sur presque tous

les travaux de l'année. Enfant de l'école, Pierre Rouillard est devenu maître sur les bancs de la classe de sculpture où il s'était assis élève ; sa vie s'est passée tout entière dans notre chère maison et vous savez l'ardent amour qu'il avait pour elle. Comme il était fier de vos succès ! Vous le rappelez-vous à l'annonce de ceux que vous remportiez, l'an dernier, aux concours de l'Union centrale ? Je l'ai vu, moi, les larmes dans les yeux, vibrant de joie et d'émotion, quand les petits Braconnot, Gardet, Terral, Barat grimpaient l'estrade pour recevoir leurs médailles ! Vous le rappelez-vous ardent et jeune à son cours d'anatomie, cours si pratique et qu'il rendait si attrayant ?

Ah! mes amis, combien je le voudrais près de moi en ce moment pour s'entendre dire, comme à ses chers collègues, le bien qu'ils ont fait ensemble à l'école !

Eh bien ! ne nous séparons pas sans que notre dernière parole soit pour lui et laissez-moi vous le donner comme le modèle que vous devez suivre dans la vie de labeur que vous allez commencer demain. Il est parti trop tôt pour nous, mais il laisse ce souvenir de l'homme que tout honore, talent, dlgnité, cœur élevé, tendre et chaud, franchise et modestie. Pensez souvent à lui et imitez-le.

M. le secrétaire général se lève et prononce le discours suivant :

JEUNES ÉLÈVES,

C'est un vrai plaisir pour moi, de me trouver à ces solennités familières de vos distributions de prix. J'ai déjà eu l'honneur d'y porter la parole devant vous et de vous témoigner l'intérêt de l'administration pour vos études. Je viens aujourd'hui encore constater avec bonheur vos nouveaux progrès et la croissante prospérité de cette École des Arts décoratifs.

Tout m'assure cette prospérité. Soixante inscriptions de plus cette année que l'année dernière, la fréquentation de plus en plus assidue des classes, les cours nouvellement créés d'histoire, de législation du bâtiment suivis par des auditoires nombreux et attentifs, les compositions remarquables des élèves signalées dans les rapports des professeurs, ce sont là autant de preuves frappantes du développement de cette école et de l'excellence de son enseignement.

J'en trouve d'autres dans vos succès extérieurs. Je signalerai dans ce genre les nombreuses récompenses remportées par vous aux grands concours de l'Union centrale, et aussi vos succès au concours de Sèvres, où l'école avait envoyé quatre projets ; celui de MM. Rouillard et Cavaillé-Coll a été classé parmi les meilleurs et admis à l'épreuve définitive. Enfin un élève de cette école a été reçu aux examens de la Ville et plusieurs vont subir l'examen de l'État pour le professorat du dessin.

Encore une fois, ce sont là des signes, et j'y applaudis ; mais le plus grand à mes yeux, c'est votre exposition. Je la visitais il y a deux jours en compagnie du cher et honoré M. Guillaume, l'un des grands maîtres de notre art contemporain et l'un des hommes qui auront le plus contribué au renouvellement et à la propagation de l'enseignement du dessin. En voyant les résultats de vos travaux, sa satisfaction n'a pas été un instant douteuse, et il l'a exprimée à plusieurs reprises avec l'autorité qui lui appartient. Qu'il me pardonne d'oser l'appeler ainsi en témoignage ; je sais que vous trouverez dans son approbation le meilleur de tous les encouragements.

Cette exposition, jeunes élèves, vous avez le droit d'en être fiers ; elle est une preuve

de la fécondité du génie français et de son éternelle jeunesse ; mais vos maîtres ont plus encore le droit de s'en enorgueillir, car ces résultats que nous admirons sont dus surtout à l'excellence de leur enseignement. C'est un enseignement sûr et profond qui a guidé vos jeunes talents, et, quel que soit le mérite personnel de ceux d'entre vous qui seront couronnés tout à l'heure, le vrai, le grand succès à cette distribution de prix, ce sera celui de l'école.

J'en félicite et remercie tous les professeurs, les anciens et les nouveaux, tous ceux qui, par leur zèle et leur talent, contribuent à donner à l'enseignement de cette école son unité et sa fermeté. J'aurai à vous dire tout à l'heure quelles distinctions le gouvernement a jugé à propos d'accorder à quelques-uns d'entre eux. Mais l'homme qu'avant tous je dois féliciter et remercier, c'est celui qu'un choix bien inspiré a placé un jour à la tête de cette école pour lui donner une nouvelle vie ; celui qui ne se contente pas de la diriger avec une supériorité incontestable, mais qui prétend l'animer tout entière du feu sacré dont il brûle lui-même ; celui dont l'influence se fait sentir à la fois sur les maîtres et les élèves, et qui n'apporte pas à sa tâche son esprit seulement, mais encore son âme. Que mon cher ami M. Louvrier de Lajolais me permette de lui adresser ici avec joie mes sincères et chaudes félicitations.

Heureux l'homme qui fait une œuvre, et qui, sans rechercher l'éclat, satisfait d'être utile, poursuit sa tâche avec une persévérance passionnée. Aucun n'est plus digne d'honneur.

Ce n'est pas à nous à récompenser M. de Lajolais ; c'est à vous, jeunes gens, qu'il appartient de le faire par vos travaux, par vos succès. Soyez dociles à ses conseils, sachant bien qu'il vous les donne dans votre intérêt : ce sera pour lui la meilleure récompense.

Parmi ces conseils, il en est un surtout que je voudrais vous voir suivre : ce serait de ne pas abandonner l'école avant le terme de vos études. Je vous répète encore une fois ce que je vous ai déjà dit dans une autre occasion, au nom de votre directeur et au mien : ne vous hâtez pas de quitter ces bancs avant d'y avoir reçu jusqu'au bout cet enseignement sévère et précis qui doit donner à vos talents, à vos travaux, la base la plus solide et faire de vous des artistes sérieux, quelle que soit la branche de l'art que vous cultiverez.

J'insiste sur ce point parce qu'il est de la plus haute importance, et j'engage ceux de vos parents qui pourraient m'entendre à ne pas cesser de vous recommander l'assiduité et la persévérance jusqu'à la fin, comme des conditions nécessaires du succès de vos études.

L'administration vous a donné la preuve qu'elle partageait sur ce point les idées de votre directeur en affectant au grand prix d'honneur une bourse de 500 francs. Son but a été par là de fortifier les études finales de l'école et de donner à ceux qui l'auront mérité avec une dernière récompense un complément d'instruction.

J'ai parlé de distinction à vos professeurs. Deux hommes éminents, M. Ruprich-Robert et M. Lechevallier-Chevignard, sont élevés au grade d'officiers de l'Université. M. Ruprich-Robert fait depuis près de trente ans à l'École des Arts décoratifs le cours de composition d'ornement. Pour faire comprendre la valeur de ce cours, il me suffira de dire qu'il a servi de modèle à tous ceux qui ont été créés depuis. M. Lechevallier-Chevignard a organisé en 1874 l'atelier de l'école ; il a formé la main et le talent d'une foule d'élèves. Je ne parle ici que des services rendus à l'école par ces deux artistes dont les talents sont d'ailleurs connus de tous.

Parmi les répétiteurs, les palmes académiques sont données à M. Genuys, architecte, collaborateur de M. Train dans son projet pour le monument de Versailles, et à M. Lebrun, répétiteur du cours d'anatomie, qui, pendant longtemps a préparé gratuitement le cours du

regretté Rouillard, enlevé, il n'y a pas longtemps, à cette école dont il était un des professeurs les plus estimés. A ce dernier, l'État a honoré quarante ans de services par les funérailles réservées à ceux qui ont servi leur pays avec fidélité et dévouement.

Enfin, en donnant les palmes d'officier à M. Bouilhet, vice-président de l'Union centrale et membre du conseil de protection de l'École des Arts décoratifs, le gouvernement a voulu récompenser un des représentants les plus actifs et les plus dévoués dans notre pays du mouvement qui porte notre société moderne vers l'étude et la culture des arts industriels. Ce choix sera applaudi de tous ceux qui honorent dans un homme d'intelligence le zèle pour le bien public.

Je ne terminerai pas sans remercier M. l'amiral Cloué, ministre de la marine, d'avoir bien voulu rehausser de sa présence l'éclat de la cérémonie. Dans la haute position qu'il occupe et qui couronne dignement une carrière si honorable et si bien remplie, M. l'amiral Cloué n'oublie pas qu'il a été élève sur les bancs de cette école. Vous ne l'oublierez pas non plus. S'il aime à revenir parmi vous pour y retrouver des souvenirs d'enfance, vous, jeunes élèves, vous aimez à l'y voir prendre part à vos fêtes scolaires et vous y applaudissez sa présence. Son buste, sculpté par un de vos anciens, M. Marioton, doit figurer un jour dans une de vos salles d'étude. Vous apprendrez en le voyant où peut mener une vie de travail et d'honneur, de fidélité au devoir et de dévouement au pays. C'est un exemple bon à suivre dans toutes les carrières.

Les paroles de M. de Ronchaud sont fréquemment interrompues par les applaudissements de l'auditoire, qui fait un chaleureux accueil à sa péroraison.

A ce moment, M. le ministre de la marine se lève et s'adressant aux élèves, rappelle le temps où il venait comme eux suivre les cours de l'école ; — mais, — dit M. l'amiral Cloué, — je me suis dévoyé..... A ces mots, la salle entière répond par des battements de main qui interrompent le ministre, visiblement ému de la manifestation dont il est l'objet. Le silence se rétablit, et l'amiral termine sa courte et fine harangue en rappelant que, dans toutes les carrières, il y a un point commun à tous les citoyens, c'est le devoir ; et qu'il n'y a qu'une ligne tracée pour la vie, la ligne droite, qu'il faut suivre avec volonté, avec ténacité. — L'ovation se renouvelle et c'est au milieu des applaudissements incessants que M. Cabasson commence la lecture du palmarès ; nous extrayons de cette liste les grands prix de l'école.

GRANDS CONCOURS EN LOGES.

1° Dessin. — 1er Grand Prix : Martin ; 2e : Gardet.

2° Sculpture. — 1er Grand Prix : Braconnot ; 2e : Carlet.

3° Composition d'ornement. — 1er Grand Prix : Gardet ; 2e : Cavaillé-Coll. — 1er Accessit : Braconnot ; 2e Accessit : Delon.

Sculpture ornementale (Fondation Jacquot).— 1er Prix : Dercheu ; 2e : Gardet.

TABLETTERIE : DÉCORATION DU BOIS

MODÈLES DE MIROIRS

COMPOSITION ET DESSIN DE MM. GIRAUDAT ET ARDAIL

(Concours de l'École nationale des Arts décoratifs)

A. Quantin, imprimeur-éditeur

Atelier (Fondation Adrien Dubouché). — 1er Prix : Quenioux ; 2e : Fossey. — 1er Accessit : Asseman ; 2e : Delaherche.

Architecture. — Prix du Ministre : Pralon. — Fondation Normand. Prix : Rouchon L. — Fondation Lebègue. Prix : Rouchon A.

Dessin. — *Antique.* (Prix Édouard André) : Malherbe. — *Ornement.* (Prix du sous-secrétaire d'État) : Duval. — *Croquis d'après nature*, 1er Prix : Moroge. — *Plante vivante.* (Fondation Quantin). 1er Prix : Braconnot.

sculpture. — *Antique.* 1er Prix : Sundwall. — *Plante vivante.* (Fondation Ducher). 1er Prix : Gardet.

Mathématiques. — *Arithmétique.* Prix des ministres des Beaux-Arts et de la Marine : L. Morel. — *Géométrie.* Fondation Delagrave. 1er Prix : Rouchon L.

Grandes Médailles de la Société centrale des Architectes (Composition d'ornement) : MM. Gardet et Cavaillé-Coll.

Grands Prix de la Société des fabricants de bronze, fonte, etc. (Composition pour la sculpture ornementale) : MM. Gardet et Carlet.

L'élève Georges Gardet, qui a obtenu treize nominations, dont sept prix, le premier grand prix de composition d'ornements, la grande médaille des architectes, est proclamé par le directeur Lauréat du prix d'honneur de l'école. Au milieu des plus vives acclamations, l'élève Gardet reçoit de M. le secrétaire-général la bourse de voyage qui vient, pour la première fois, d'être attribuée par le ministre au prix d'honneur de l'école.

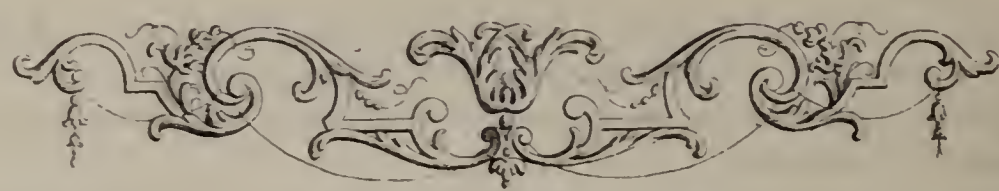
M. le président donne lecture de l'arrêté du ministre qui accorde les palmes d'officier de l'instruction publique à MM. Ruprich-Robert, doyen des professeurs de l'école; Lechevallier-Chevignard, professeur chef de l'atelier; Bouilhet, vice-président de l'Union centrale et membre du Conseil de l'école, et les palmes d'officier d'académie à MM. Genuys, répétiteur et E. Lebrun, préparateur du cours d'anatomie.

La séance est levée au milieu des applaudissements chaleureux qui accueillent ces nominations.

A deux heures, M. l'amiral Cloué, accompagné de sa famille, a été reçu par l'assemblée des professeurs et l'administration des Beaux-Arts, dans la cour de l'école toute pavoisée, transformée en un véritable jardin de fleurs, et l'inauguration de l'exposition des travaux a été faite au milieu d'un public nombreux d'élèves et de parents. Tandis qu'il poursuivait sa longue et minutieuse visite, l'amiral a trouvé exposé sur un chevalet, dans la salle des grands prix de sculpture, son portrait, très remarquablement ressemblant, exécuté par un élève de l'école, M. Charles David, qui est également l'auteur des deux portraits des élèves Lauréats des grands prix de l'Union centrale.

Nous nous proposons de parler prochainement de l'exposition de l'école qui, cette fois, affirme bien sa destination ; nous nous bornons aujourd'hui à constater son succès et à complimenter les éminents professeurs qui ont obtenu les remarquables résultats soumis pendant une période de dix jours — du 7 au 17 août — à l'examen du public.

HENRY CIEUTAT.



CHRONIQUE

FRANCE

Dans sa dernière séance, le Conseil municipal de Paris a voté une souscription de trente exemplaires de la *Revue des arts décoratifs* et a décidé que cet ouvrage serait placé dans toutes les bibliothèques des mairies de Paris.

La direction de la *Revue des arts décoratifs* ne peut qu'être reconnaissante d'un tel vote, et reçoit comme un précieux encouragement de ses efforts cette marque d'estime accordée à ce recueil.

⁂

Le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts vient, sur les conclusions conformes d'un rapport présenté au nom de la commission de la décoration des écoles et de l'imagerie scolaire, d'instituer un comité permanent à l'effet d'examiner les spécimens présentés pour la décoration des écoles, l'imagerie et les musées d'art scolaires, et de désigner ceux qui pourraient être l'objet d'une souscription du ministère. Sont nommés membres de ce comité :

MM. Berger, inspecteur général, directeur du musée pédagogique; Bert, député, membre du conseil supérieur; Bigot (Charles), publiciste; Galland, peintre, professeur à l'École des beaux-arts; Guillaume, membre de l'Institut; Havard, publiciste; P. Mantz, sous-directeur au ministère de l'intérieur; Pelletier, secrétaire, licencié ès lettres et en droit, sous-chef à l'administration centrale.

⁂

Le 4 août, a eu lieu à l'École des beaux-arts la distribution des prix à l'École nationale

de dessin pour les jeunes filles. La séance a été ouverte par une courte allocution de M. de Ronchaud, secrétaire général des beaux-arts; puis Mlle Marandon de Montyel, directrice de l'école, a lu le rapport d'usage sur les travaux des élèves.

M. Bouilhet, vice-président de la société de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, a pris à son tour la parole et a insisté sur cette idée : « que les jeunes filles doivent surtout s'occuper des arts industriels qui, seuls, peuvent leur donner des moyens sérieux de se suffire à elles-mêmes, ce qui, pour une jeune fille sans fortune, est d'une haute importance. »

Voici les noms des jeunes filles qui ont remporté les principales récompenses :

Mlles Massyn, médaille d'or; Arnaud, rappel de médaille; Latour, Lefébure, Bartholoni, Lemaire, Fiatte, Delpire, Desrues, Bondon, Gérard, Millard, Moria, Lavigne, Rey, M. Villeneuve, Besson, Delobèle, Bertelaër, Massy, Raunier, Squire, Gabrielle Barrys, Héloïse Lebreton, Léonie Perrin, Lebrun, Émilie Morel, Rose Maireau, Artémise Ledot, Berthe David, Lucie Bourneville, Mathilde Wiet, Marie Alliot, Thérèse Gérard, Blanche Leroux.

***

On va procéder, au palais de Versailles, à la restauration du plafond peint, en 1736, par Lemoyne dans le salon d'Hercule.

Le ministre des beaux-arts a accordé un crédit pour ce travail de restauration, ainsi que pour des travaux à exécuter à Fontainebleau, dans la salle dite de Henri II et dans l'escalier, dont les peintures sont dues au Rosso et au Primatice.

***

La Chambre des députés a voté les conclusions d'un rapport de M. Édouard Lockroy, relatif à la création d'une caisse de dotation des musées. Cette création était réclamée vivement depuis plusieurs années; elle doit permettre à nos collections publiques de soutenir la concurrence avec les musées étrangers. Cette caisse de dotation sera constituée de la façon suivante : 1° arrérages trimestriels de l'inscription de rentes achetées avec le produit de la vente d'une partie des diamants de la couronne (produit estimé à cinq millions); — 2° dons et legs faits par les particuliers; — 3° intérêts en compte-courant servis par la Caisse des dépôts et consignations sur le montant des revenus déposés entre ses mains.

ITALIE.

Milan, 10 août.

L'exposition nationale de Milan obtient le plus réel succès, et tel qu'on ne pouvait guère l'espérer après celle qui a eu lieu à Turin l'année dernière. L'installation, qui a été faite dans les jardins où se trouve la villa Bonaparte, est due à un architecte de très grand talent, M. Cerruti, qui a su faire une œuvre originale, entrecoupant de jardins, de pelouses, de fleurs, les chalets et constructions de toute sorte qui contiennent les objets envoyés par les huit mille exposants. Nous ne parlerons pas de la peinture ni de la sculpture, bien qu'il y ait en ce genre des morceaux d'un rare mérite et qui pourraient indiquer des progrès évidents depuis l'Exposition universelle de 1878. L'art industriel proprement dit, et en particulier la céramique et la verrerie, voilà assurément la partie de l'exposition qui attire le plus de

visiteurs. Il est vrai que c'est toujours un peu la même chose et qu'il n'y a rien de bien nouveau à signaler. Notons pourtant une fabrique vénitienne qui imite l'ancienne porcelaine de Vienne à patine lactée et à grands bouquets de fleurs, les imitations de majoliques de Lucca della Robbia, par le comtes Ferniani de Pesaro, et les tentatives de plus en plus heureuses de Salviati pour les reproductions d'anciennes verreries vénitiennes.

Sans parler des vases phéniciens de ce dernier, dont la restitution n'a guère qu'un intérêt archéologique, je citerai surtout une « murrhine » qui est une véritable merveille. Le fond en est à vasques jaune d'or et améthyste, et le centre, — c'est là l'innovation, — est occupé par un médaillon qui représente le portrait du doge Lorédan, copie d'un des socles des antiennes de la place Saint-Marc. Ce médaillon, qu'on croirait d'or massif, est en relief et rempli à l'intérieur d'une matière vitrifiée qui produit cet éclat doré. A Paris, je le sais, des tentatives semblables ont déjà été faites, et j'ai vu chez M. Rousseau des vases à anses de têtes d'éléphant qui sont exécutés par le même procédé. Salviati a encore des vases qui obtiennent beaucoup de succès, notamment ceux en verre jaunâtre et à marguerites blanches; mais ils sont inspirés de cette fâcheuse habileté qui séduit à tort le public, et qui consiste à imiter avec le verre des matières opaques.

En terminant, il faut ajouter qu'on a profité de l'exposition de Milan pour inaugurer le Musée Poldi-Pezzoli, légué à la ville par l'honorable amateur de ce nom. Il comprend l'appartement occupé par le testateur dans son palais, avec les collections de toute nature qu'il y avait rassemblées et qui peuvent se diviser en dix séries : armes, bronzes, marbres, orfèvrerie, céramique, peinture, sculpture, tissus, verrerie, enfin les émaux, nielles, etc. Il est fâcheux seulement que les termes du testament ne permettent pas de réunir cette importante collection au musée municipal, qui est déjà assez intéressant. Le chevalier Poldi-Pezzoli a laissé en outre à la ville de Milan une rente de 8,000 francs pour l'entretien de son musée.

***

On vient de découvrir à Milan des fresques de César da Sesto, dit le Milanese, peintre du XVIe siècle, élève de Léonard de Vinci et de Raphaël. Elles se trouvent dans l'édifice appelé Antonius, qui jusqu'en 1798 a servi de prison pour les criminels politiques et est actuellement, depuis 1871, la propriété de la municipalité.

Le chroniqueur Torri rapporte, dans son ouvrage publié en 1672, que trois salles de cet édifice étaient ornées de fresques de Bernard Luini, qui était aussi un élève de Léonard de Vinci. Cependant personne n'avait fait attention à cette remarque, lorsqu'en 1880 un travail de réparation entrepris dans une des salles amena la découverte de traces de fresques. On vient de constater, à la suite d'un nouvel examen, que ces peintures représentent un atrium appuyé sur de petites colonnes entre lesquelles se trouvent de larges plans. Sur ceux-ci sont représentés les Sept Jours de la création en trois tableaux parfaitement reconnaissables, entre autres celui de la Naissance d'Ève. Au-dessus des portes on voit les quatre Vertus cardinales. La conception est grandiose et rappelle Léonard de Vinci. Malgré ce qu'en dit le chroniqueur Torri, les connaisseurs sont d'avis que ces fresques ne sont pas l'œuvre de Bernard Luini et qu'elles doivent être attribuées à un de ses contemporains, César da Sesto, qui, après une longue absence, revint à Milan en 1512. Sesto imita d'abord avec succès son maître Léonard de Vinci, mais il prit plus tard la manière de l'école de Raphaël. Ces intéressantes peintures ont été enlevées par les procédés les plus nouveaux, et transportées au palais de Brera pour y être exposées dans une des salles du musée, qui renferme, comme on sait, de nombreuses fresques.

AUSTRALIE.

On nous prie d'annoncer la formation du *Technological, Industrial and Sanitary museum of New South-Wales,* à Sydney, en Australie. Ce musée embrassera les sciences naturelles, la médecine et les différentes industries. Toutes les maisons qui transforment des matières premières quelconques dans un but d'industrie et de commerce sont priées d'envoyer à ce musée des échantillons de leurs produits, avec les explications qu'elles croiront devoir donner sur leurs procédés et leur outillage. Le musée a déjà reçu une grande quantité de dons de la nature de ceux qu'il sollicite. Les envois doivent se faire à l'adresse de M. John Plummers, au bureau du *British Trade-Journal,* à Sydney, tous les frais restant, bien entendu, à la charge des destinataires.

Cette exposition permanente sera probablement logée dans les locaux de l'exposition internationale, après la clôture de celle-ci. Non seulement les produits naturels et manufacturés doivent y trouver place, mais des sections spéciales y sont réservées à l'entomologie agricole, à l'architecture, aux livres et au mobilier scolaires, au dessin industriel, à l'ethnologie, à l'histoire du costume, du mobilier et de la serrurerie, aux divers procédés mécaniques ou chimiques applicables à la reproduction des œuvres d'art.

COSTUMES ET DÉCORS AU THÉATRE

ACTUALITÉS

AVANT-PROPOS

L'un des caractères particuliers de la *Revue des arts décoratifs* est l'étendue des sujets qu'elle embrasse. Hormis certaines études spéciales d'érudition et certains travaux de critique, ce recueil touche aux branches les plus diverses de l'art. Rien ne lui reste étranger dans le domaine des applications esthétiques.

Résolue d'accroître davantage encore l'intérêt qui s'attache aux actualités artistiques, la direction de la *Revue* voudrait offrir chaque mois un compte rendu rapide des nouveautés

théâtrales. Elle nous a fait l'honneur de nous réserver cette part de collaboration; nous sommes fier d'une pareille marque de confiance et tâcherons de la justifier.

Musique, littérature, drame, refrains et ariettes, n'auront pas droit de cité dans nos articles mensuels; le *cadre* seul où se meuvent ces jolies choses et le *vêtement* dont s'étoffent leurs interprètes, nous intéresseront; le champ est déjà fort vaste, et j'estime que l'immense vestiaire des théâtres de Paris, avec les magasins de décors de nos grandes scènes, renferment de quoi montrer le goût français dans deux de ses manifestations les plus enviées de l'étranger : le *costume* et le *décor*.

Double science, qui atteint aujourd'hui son point de perfection. Mais pour arriver à ce terme, quels efforts d'habiles gens!

Vous citerai-je cette colonie entière d'Italiens, dont l'invasion dans nos théâtres du XVIIIe siècle enfanta des merveilles : les Bibiena, les Clerici, les Alexandre Mauri, les Pierre Alejiri, les Brunetti, les Nicolini, tous alléchés par les succès de Vigarani et de Torelli, ces premiers transfuges des scènes transalpines à la cour de Louis XIV?

Et les artistes français : les Gissey, les Watteau, les Boucher, les Servandoni — (ce roi du châssis naturalisé français), — les Parrocel, les Perot, les Slodtz, attachés aux menus-plaisirs du roi, les Guilliet, les Deleuse, les Canot, les Lallemand, les Boquet, les Challe, les Machi, les Baudon, les Léopold Robert, et puis, debout entre les deux siècles, le fameux Ciceri, Berthélemy, Lamy, et les autres?

Et nos machinistes : Girault, les Boulet, les Arnould?

Les costumiers ne furent pas à moins excellente école : Bérain, qui compose « les desseins d'habits ainsi que les coëffures », des opéras de Lully, *Thésée, Atys, Isis;* Meissonnier, l'honnête Bonnart, Martin, Boquet cadet, le père de Mlle Boquet, cette aimable miniaturiste, amie de Mme Vigée Le Brun, Bellanger, Paris, Moreau le jeune, lui-même.

Braves et modestes artistes, chaque jour à la tâche en compagnie de leurs fournisseurs : le sieur Lecuyer, panacher ordinaire du roi, « dont le goût et les talents singuliers pour la monture des plumes sont si connus dans plusieurs cours d'Europe »; le sieur Perronet, « tailleur des fêtes de Versailles et de l'Académie royale de musique »; le sieur de Laitre, « chargé des habillements de théâtre et de mascarades de l'Opéra »; le sieur Roquet, imprimeur sur étoffes; le sieur Truchy, « facteur d'esclavages pour jeunes personnes. » Vous oublierai-je, madame Vatier, marchande de « blondes », et vous, monsieur Bignon, marchand de masques et de cabochons?

Dans quelle passementerie rétrospective vais-je me perdre, *bone Deus!* — C'est habitude de chercheur dépouillant parfois les comptes et menues dépenses des vieux théâtres parisiens. Les quelques notions historiques dont notre plume ressaisira peut-être de loin en loin les réminiscences, ne peuvent manquer d'amener des comparaisons toutes à l'avantage de la scène moderne.

Oui, le théâtre contemporain méritait une place dans la *Revue des arts décoratifs:* ses peintres, ses machinistes, ses tailleurs attitrés, cherchent, s'ingénient, et conquièrent à chaque essai nouveau le suffrage des gens de goût.

Nous essayerons de décrire, de juger leurs œuvres, et des gravures semées fréquemment au milieu de notre texte, offriront les types les meilleurs du *costume* et du *décor*.

HENRY DE CHENNEVIÈRES.

BULLETIN

DU

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

DONS FAITS AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

du mois de janvier au mois de juillet 1881.

DESSINS

Un cadre contenant des compositions pour la céramique; dessins d'assiettes pour un service exécuté par M. Pouyat, de Limoges, pour M. Ch. Delagrave. — *Don de M. Charles Donzel, artiste-peintre.*

Une photographie, projet de tapis de table, composé par M. Victor Paillard pour Me Oscar de Sevelinges. — *Don de D. Victor Paillard.*

Vingt-cinq cadres, dont un grand contenant un dessin pour être reproduit en tissu, et vingt-quatre photographies d'après des dessins pour étoffes ou dentelles. — *Don de M. Gatticker.*

Deux cent trois dessins et croquis de maîtres anciens, miniatures, aquarelles, feuillets de manuscrits, lettres et bordures ornées; diplôme, etc. — *Don de M. Jules Maciet.*

Dix planches de photographies représentant des modèles et ornements en fer repoussé. — *Don de M. Lipman, de Strasbourg.*

Trente-trois estampes anciennes; sept dessins divers; deux planches d'architecture; une planche en chromo, cinq planches de photographies diverses. — *Don de M. Loiseleur.*

Une gravure à l'eau-forte, modèle d'un cartel Louis XIV; une gravure à l'eau-forte, modèle d'applique régence à trois lumières; deux gravures à l'eau-forte, modèles de chenet Louis XIV. — *Don de Mme la comtesse Léon de Biencourt.*

CÉRAMIQUE

Une tasse et soucoupe en porcelaine mince, pâte ivoire, fond gaufré, décor or en relief. — *Don de M. Edmond Taigny.*

Un génie tuant un monstre (grès de Chine). Une divinité joyeuse (grès de Chine). — *Don de M. Jules Maciet.*

Un vase ancien en porcelaine de Chine craquelé. Un groupe en faïence de Nevers (la Vierge et l'Enfant). — *Don de M. Arthur Bloche.*

PEINTURE

Un petit tableau peinture sur verre du XVIIIe siècle (Jardinière et Berger); — un petit tableau peinture sur verre du XVIIIe siècle, homme et femme buvant (l'hiver). — *Don de M. Loiseleur.*

SCULPTURE

Un petit panneau en bois sculpté de la Renaissance. — *Don de M. Jules Maciet.*

MÉTAUX

Une moitié d'un moule à oublis en fer de la Renaissance; — une cloche chinoise en bronze. — *Don de M. Jules Maciet.*

TISSUS, AMEUBLEMENTS, ETC.

Un portrait du pape Clément XIX, tissé en soie. — *Don de M. Eugène Piot.*

Deux échantillons d'étoffes anciennes. — *Don de M. Jules Maciet.*

Quatre morceaux de cuir de Cordoue estampés. — *Don de M. Loiseleur.*

Un éventail ancien en écaille découpée. — *Don de Mme Belin de Launay.*

BIBLIOTHÈQUE

Le Musée rétrospectif du métal à l'exposition de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie de 1880. (Extrait de la *Revue des arts décoratifs.*) Brochure par M. Germain Bapst. — *Don de l'auteur.*

Un catalogue de la collection Jacquemart publié d'après le manuscrit original laissé par Albert Jacquemart, avec une introduction par M. Paul Gasnault, et un portrait gravé à l'eau-forte par M. Jules Jacquemart. — *Don de M. Paul Gasnault.*

***

Souscriptions recueillies depuis le 14 avril jusqu'au 9 juillet 1881 inclus.

M. L. Gustave Schlumberger, à Paris	250 fr.
M. le docteur Camus, à Paris (en 5 annuités)	500 »
Mlle Ernestine de Longraire, à Paris. 2e versement (Rente annuelle)	20 »
M. Achille Cesbron, artiste peintre, à Paris. (Rente annnelle)	20 »
	790 fr.
Souscriptions antérieures	231.874 86
	232.664 86

BIBLIOGRAPHIE

Histoire générale de la tapisserie, par MM. J.-J. Guiffrey, Eug. Muntz et Pinchart, éditée par la Société anonyme de publications périodiques, livr. in-folio, avec reproductions en photochromie. — *Les Tapisseries françaises.*

Le grand ouvrage sur l'histoire de la tapisserie dans les différents pays de l'Europe, entrepris depuis plusieurs années par la Société anonyme de publications périodiques, approche de son terme. La section consacrée à la France, la plus considérable de toutes, est aujourd'hui entièrement achevée. Une livraison exceptionnelle, contenant sept feuilles au lieu de quatre et renfermant l'histoire de tous les ateliers provinciaux actuellement connus, a clos l'histoire de la tapisserie en France.

L'auteur, M. Jules Guiffrey, laissant volontairement de côté les parties déjà étudiées et connues de son sujet, comme les manufactures royales des Gobelins et de Beauvais, dont il a rapidement esquissé les principales vicissitudes, s'est spécialement attaché à éclairer par ses consciencieuses recherches les points les plus obscurs, tels que les origines de la tapisserie en France, les développements de cette industrie au xive et au xve siècles, l'existence éphémère des ateliers de Fontainebleau, de la Trinité, du Louvre, enfin la part considérable prise par Henri IV dans la renaissance du plus magnifique des arts somptuaires.

Les vicissitudes des ateliers provinciaux ont été l'objet de recherches particulières, et des faits nombreux et importants ont été ajoutés aux notions qu'on possédait déjà sur cette industrie dans les diverses parties de la France. On peut dire que cette histoire de la tapisserie française est un ouvrage entièrement nouveau, plein de détails inconnus et de révélations inattendues, toujours appuyées sur des preuves positives.

Les nombreuses planches en photochromie ou en photoglyptie qui accompagnent les livraisons de ce magnifique ouvrage présentent des spécimens de l'art de toutes les époques et de tous les pays, mais plus particulièrement des diverses phases de l'industrie française. Ainsi les seules tapisseries du xive siècle aujourd'hui connues, celle de M. Escosura et l'Apocalypse d'Angers, se trouvent reproduites ici.

Le fait capital qui ressort de cette publication, c'est que nulle part, pas même dans les Flandres, l'art de la tapisserie n'a jeté un éclat aussi vif et aussi soutenu que dans la France. Cette vérité est bonne à dire et à prouver dans un pays où on fait trop bon marché en général des gloires nationales. En voici une qu'il ne sera plus permis de révoquer en doute et à laquelle les étrangers rendent inconsciemment hommage en désignant sous le nom de *Gobelins* toutes les tapisseries anciennes à quelque fabrique qu'elles appartiennent.

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. Quantin.

Exposition de l'Union Centrale 1880 — A. Quantin Imp. Éditeur

PENDULE EN FAILLE ET BRONZE EN LOUIS XIV

(Collection de M. de Saint-Perry)

PANNEAU DE BOIS SCULPTÉ PAR PIERRE PUGET, POUR LA DÉCORATION DE LA GALÈRE AMIRALE « LA REALE ».

(Dessin de M. Eug. Bertin, d'après le modèle du Musée du Louvre).

PIERRE PUGET, DÉCORATEUR

Le critique d'art distingué, Léon Lagrange, enthousiasmé par le génie de Puget, s'est plu, dans un volume consacré à raconter sa vie, à venger ce grand sculpteur des ignorants et des ennemis que, plus que tout autre, il a trouvés sur son chemin.

Lagrange nous fait partager sans peine les colères sanguines de ce grand homme contre des compatriotes incapables de le comprendre, le sacrifiant à des jalousies locales, et aussi contre une cour peu faite pour sentir la puissance du maître provençal, la vie intense qui bouillonnait dans ses œuvres, contre une cour aussi vide que brillante dont la reine ne trouvait qu'une exclamation en face du Milon : « Ah, le pauvre homme ! », et qui croyait payer assez l'auteur de la statue en lui offrant, après des années d'attente, une somme équivalant à peine au prix du marbre.

Mais s'il est juste de suivre Puget dans ses luttes contre les esprits étroits qui, ne pouvant s'élever jusqu'à son talent, tâchèrent de le faire descendre jusqu'à eux, il le serait moins d'accepter les yeux fermés ses combats d'homme trop fort contre les choses elles-mêmes. « On ne peut triompher de la nature qu'en obéissant à ses lois, » a écrit Bacon ; les arts sont soumis à un mode d'action analogue, et il est permis de dire, en s'inspirant du

célèbre philosophe anglais, que l'on n'excelle vraiment dans un art que lorsqu'on lui fait rendre tout ce qu'il peut donner, sans cependant transgresser les lois naturelles qui lui sont propres.

Puget ne paraît pas avoir partagé cette manière de voir. Du reste, l'eût-il admise, que sa nature emportée et débordante lui en eût interdit la mise en pratique. En face du bloc à mettre en œuvre et non dégrossi, tout pouvoir de raisonnement disparaissait en lui; il se jetait avidement, le ciseau et le marteau en mains, sur cette matière brute, grisé par sa seule vue, haletant, hors de lui, comme un chasseur qui vient de trouver une piste et que rien ne saurait distraire maintenant de sa poursuite. Son imagination allumée, son cerveau bouillonnant de pensées et de formes, congestionné par l'effort de l'inspiration jusqu'à une demi-hallucination, précipitait les coups de son bras vigoureux, faisant voler les éclats de marbre de tous côtés. Il ne se possédait plus. Il allait, il allait! droit devant lui, se taillant dans la pierre une route vers l'idéal qui l'obsédait, qui dansait avec des soubresauts nerveux devant ses yeux fixes et vagues, qui se dérobait un instant pour revenir plus intense et plus agressif. La fièvre de la lutte lui faisait perdre toute mesure; il dépassait son but; et la matière manquait parfois à son activité; les formes rêvées la dépassaient : elle se dérobait sous le ciseau. Michel-Ange avait connu avant Puget ces élans désordonnés, et certaines lignes contournées lui ont été imposées, comme à ce dernier, par un retour imprévu, un brusque arrêt de la pierre. Le marbre, pour Puget, c'était l'ennemi à vaincre, le colosse à terrasser; il éprouvait toutes les âpres jouissances du combattant : « Je me suis nourri aux grands ouvrages, écrit-il, je nage quand j'y travaille, et le marbre tremble devant moi pour si grosse que soit la pièce. »

Nous venons de toucher du doigt le point faible du talent du maître provençal. Cet homme, qui ne cède même pas devant la résistance passive des choses, qui exige d'elles plus qu'elles peuvent, pour satisfaire l'exubérance de son génie, ce tyran n'est pas près de s'incliner devant une règle, quelle que soit d'ailleurs sa légitimité. Une règle ne saurait se présenter à son esprit rude et despotique que sous la forme d'un obstacle, et il n'admet pas d'obstacle. Que lui importe si, à l'exemple du héros Crotoniate dont il s'est plu à retracer la fin, il s'expose à être victime de sa superbe confiance, à voir sa main d'athlète prise dans la fente de l'arbre : il aura du moins affirmé sa force !

« L'an mil six cent cinquante-six et le dix-neufvième jour du moys de janvier après midy, soubz le regne heureux de tres chrestien prince

Louis XIV, par la grace de Dieu roy de France et de Navarre, comte de Provence, et par devant moy notayre royal de ceste ville de Tolon soubsigné, establys en leurs personnes messieurs Charles Gavot et Pierre Garnier, escuyers, consulz, lieutenantz pour le roy au gouvernement de ladite ville, seigneurs de la Valdandeyne, lesquelz pour et au nom de la communauté du dit Tolon, promettant fere ratiffier ces presantes à leur conseil à la première assamblée d'iceluy à peyne de tous despans domage et intheretz, ont bailhé à prix fait à Pierre Puget, maistre esculteur habitant en la mesme ville, presant, acceptant et stipulant, promettant de faire bien et deuement, et pozer à l'hotel de ville en sa fasse du cousté de midy un portique, lequel sera tailhé et pozé tout ainsi qu'il est démonstré par le dessain que le dict Puget a fait et remis ez mains de moidit notaire, signé par lesditz sieurs consulz, ledit Puget et sa caution, pour y avoir recours ; — suyvant et conformemant auquel dessain ledict Puget sera tenu observer audit portique toutes les mezures et proportions soit pour l'architecture, figures et autres ornementz qui y sont représentés, et lequel portique sera fait de pierre de callissanne de la plus belle, fors et excepté les embassementz quy seront faits de pierre de ceste ville, et les boules de la deffinition du piedestal du balquon quy seront de pierre gasprée qu'on tire de la peiriere de la Sainte-Baulme. »

Voilà Pierre Puget en face d'une décoration architecturale. Voyons-le au travail et tâchons de suivre le jeu de son tempérament durant les périodes d'incubation et de production ; analysons les transformations qui vont se produire dans l'esprit de l'artiste et, par ricochet, dans l'ensemble de son travail, sous l'influence de l'exaltation enfantée chez le bouillant méridional par la chaleur de la mise en œuvre.

L'acte que nous avons transcrit en grande partie le dit : c'est sur la vue d'un projet dessiné que la commande a été faite à notre sculpteur. Mais d'abord, sous quelle impression a-t-il esquissé son idée de décoration ? Lui en avait-on demandé le plan ? Pas le moins du monde. Son cerveau n'a pas besoin de cela pour se mettre en action. Il apprend un beau matin que la communauté de Toulon veut doter la cité d'un hôtel de ville digne d'elle. Deux artistes ont même été choisis pour donner un corps à cette noble pensée ; ce sont Jacques Richaud, tailleur de pierre, et Nicolas Levray. Puget arrive, n'admettant pas un seul instant que les choses puissent se passer ainsi. Comme César, *il est venu, il a vu, il a vaincu ;* en d'autres termes, il établit son projet, il le fait accepter et il l'exécute.

Montons avec lui sur son échafaudage de sculpteur et étudions-le tan-

dis qu'il est aux prises avec la pierre, en face du portique « lequel sera tailhé et pozé tout ainsi qu'il est démonstré par le dessain que ledict Puget a fait et remis ez mains, etc. » Il songe bien audit « dessain » maintenant ! La pierre est là qui le fascine, qui l'appelle au combat, qui offre un cadre superbe à des visions grandioses et les motive. Le plan était bon pour le papier, mais la pierre exige autre chose. L'idée de ses deux admirables cariatides a germé dans son cerveau. Voulez-vous une donnée historique pour asseoir cette assertion ? Voici ce qu'écrit Lagrange : « Une dernière ordonnance de payement ajouta au prix stipulé (1,500 livres) une somme de 200 livres, *pour supplément de travail.* »

CARIATIDE EXÉCUTÉE PAR PIERRE PUGET, POUR L'HOTEL DE VILLE DE TOULON.

Eh bien, ce sont justement ces cariatides que nous voulons critiquer, — malgré l'admiration profonde qu'elles nous inspirent, — au nom de la logique architecturale et décorative. Elles sont superbes, nous ne saurions trop le répéter, et nous ne voudrions pas que l'on pût se méprendre un seul instant sur le genre de critique, sur la nature toute spéciale des objections que le point de vue que nous voulons développer va nous forcer de faire. La vie surabonde en elles et se manifeste d'une façon saisissante, le marbre frémit sous son effort. Les chairs vibrent, les muscles se tendent, les formes ont une solidité un peu plébéienne, mais pleine d'une énergie qui subjugue.

Puget a-t-il pris pour modèles deux portefaix, deux hommes du port,

célèbres par leur force, comme le disent les uns ? ou s'est-il vengé des consuls de Toulon, dont il aurait eu à se plaindre, en les martyrisant sous le propre balcon de leur hôtel de ville, comme d'autres le prétendent ? la chose importe peu. Un sculpteur aussi éminemment personnel que notre artiste, aussi dominé par son tempérament, transforme, même lorsqu'il pense copier. Il a certes pu s'inspirer d'hommes robustes, il a même dû le faire ; mais, en les éternisant dans le marbre, en les faisant revivre de la vie de l'art, il leur a donné une puissance, à la fois étrange et formidable, qu'il n'a pu trouver et qu'il n'a puisée que dans son génie. Il a imprimé son cachet à l'œuvre, et lorsqu'il s'agit d'une individualité aussi envahissante que Puget, ce cachet est toute l'œuvre.

CARIATIDE EXÉCUTÉE PAR PIERRE PUGET, POUR L'HOTEL DE VILLE DE TOULON.

Ceci dit, nous croyons pouvoir aborder l'exposé des légitimes critiques qui peuvent être adressées à l'ensemble de la décoration.

Les cariatides de Toulon ont pour mission de supporter le balcon de l'hôtel de ville. Or Puget nous les montre épuisées, écrasées, succombant sous l'effort, le crâne meurtri, broyé par la lourde masse de pierre qui les surplombe. On éprouve une crainte involontaire en face de cette résistance désespérée de l'homme à l'entêtement logique de la matière. La lutte ne peut durer bien longtemps et l'issue en est inévitable. Ces malheureux agonisent ; leurs traits sont contractés, la congestion gonfle hideusement les chairs de leurs visages ; les membres sont convulsés, les muscles crient, les veines vont éclater. Une minute de plus et le balcon va s'écrouler en les ensevelissant sous ses décombres.

Nous voilà bien loin des idées de solidité et de durée qui ont donné ses deux principales lois à l'architecture. Le portique de Puget est inquiétant et déconcertant. Il faut un effort d'esprit pour se convaincre que l'on ne risque rien à côté de lui. Même malgré l'appui du raisonnement, l'imagination conserve des doutes. Dans l'architecture il ne suffit pas d'être réellement solide, il faut encore le paraître.

Les Grecs, ces maîtres de l'architecture, avaient compris cela, et les cariatides du Pandrosion offrent, dans les attitudes symétriques et savamment pondérées qui les relient entre elles et en font un ensemble, dans la sévérité calme de leurs lignes, des points de contact avec le monument qu'elles décorent. *Décore* n'est même pas le mot propre ici; car, grâce à l'harmonie que nous venons de signaler, elles en font en quelque sorte partie intégrante.

Suivons maintenant Puget dans l'arsenal de Toulon et étudions-le comme décorateur de navires. Voyons d'abord comment il entend jouer son nouveau rôle. Voici quelques-unes des conditions qu'il pose à M. d'Infreville, intendant, lorsque celui-ci lui demande d'entrer au service du roi : « ... 2° Je veux être considéré non point comme ouvrier, mais comme principal officier. 3° Je veux donner le dessein de l'architecture du navire, j'entends tout ce qui est hors de l'eau, ou Euure mort, et que mes desseins fussent suivis de point en point après auoir esté examinez de vos principaux maistres comme Rodolphe, Poumet et Coulom. 4° Qu'il me sera permis d'enrichir de mes ornemens à ma façon sans qu'on me contredise, soit maistre de hache ou autres officiers. »

Nous pouvons arrêter là la citation. Elle nous permet d'entrevoir la cause des nombreux déboires que notre artiste va éprouver pendant son passage à l'arsenal. On voit que son caractère ne se dément pas un seul instant; même quand il s'adresse au ministre, il parle haut et ferme. Il veut être libre dans ses mouvements, pousser aussi loin qu'il lui plaira ses conceptions décoratives. Il n'admet même pas les oppositions qui pourraient lui être faites par les ingénieurs. On s'explique les hésitations de Colbert.

Enfin Puget entre à l'arsenal comme directeur des travaux de décoration navale, mais sans que sa position soit toutefois aussi nettement délimitée qu'il l'avait demandé dans l'exposé de ses conditions.

Pour son début, il se dispute avec le duc de Beaufort qui a eu l'audace de dire que les galeries du vaisseau le *Monarque* ne seraient peut-être pas prêtes à temps. Le sculpteur répond sur-le-champ par l'offre de sa démission. C'est le duc qui cède et laisse le dernier mot à l'artiste.

L'esprit dominateur de Puget s'affirme de plus en plus; c'est au point que Colbert est forcé d'écrire : « Quant à la construction des vaisseaux, ledit Puget ne doit pas en prendre la direction, c'est à luy à s'assujettir, pour la sculpture, à ce qui sera résolu par les officiers et les charpentiers du port, et s'il se met de pareilles chimères dans l'esprit, il faudra bientôt le remercier. » On sent derrière cette lettre les luttes permanentes qui devaient exister entre le sculpteur et les ingénieurs de l'arsenal. Un chef d'escadre se plaint de la trop grande importance donnée à la poupe des vaisseaux. Cela les alourdit et nuit à la manœuvre. Léon Lagrange dit que Puget offrit de faire des améliorations. Mais nous savons de quel genre d'améliorations le génie exubérant du sculpteur provençal était capable. Il pouvait le plus, mais non le moins. Aussi les querelles ne cessent-elles que lorsque Puget, convaincu de l'impossibilité de faire prévaloir ses vues, se désintéresse des sculptures de vaisseaux et ne songe plus qu'à s'immortaliser par des œuvres taillées dans le marbre. L'opposition en était arrivée à ce point contre lui que le chef d'escadre Alméras n'avait pas craint d'écrire au ministre, en parlant de Puget : « Il vaudrait mieux que le Roy luy donnast dix mille escus tous les ans pour ne jamais mettre les pieds dans l'arsenal. »

Colères d'envieux et d'incapables, s'écrient les fanatiques du grand artiste. Nous n'osons pas nous prononcer sur les personnes; mais une phrase d'Émeric David, qui laisse la parole aux choses, nous donne à réfléchir. Voici cette phrase : « Quatre années sont employées par Puget à sculpter des poupes de vaisseaux que, par une déplorable fatalité, la mer engloutit presque aussitôt. » On se demande si cette *déplorable fatalité* ne justifie pas un peu les restrictions de Colbert et les oppositions des ingénieurs et des hommes du métier. Puget, comme toujours, tout à l'art, à ses conceptions grandioses et aux entraînements fiévreux qu'elles lui procurent, ne s'occupe pas plus des nécessités de la construction navale qu'il y a un instant, lors de la construction du portique de l'hôtel de ville de Toulon, il ne s'est préoccupé de celles de l'architecture.

Nos collections publiques, ainsi que celles de quelques heureux amateurs, possèdent un certain nombre de dessins de Puget permettant de se faire une idée de la façon dont il entendait la décoration navale. Quelques-uns de ces projets semblent des œuvres de fantaisie pure, manifestant simplement des caprices d'imagination, et ne pouvant être employés qu'après de grandes modifications; d'autres paraissent plus tenir compte des difficultés pratiques d'application et devaient être des modèles.

Quelle influence Puget exerça-t-il, au point de vue artistique, sur la

décoration des vaisseaux de son temps? c'est Léon Lagrange qui va nous le dire : « Maintenant quelle est, dans le système de décoration navale, la part d'invention de Puget? A dire vrai, elle me paraît assez mince. Entre les poupes de Le Brun et de Girardon et celles de Puget, je ne vois qu'une question de personnes, c'est-à-dire de génie. Puget n'a rien inventé, il a reçu des mains de ses prédécesseurs un système déjà complet; il l'a retouché, il l'a amplifié ou réduit, selon les exigences du moment, mais il ne l'a pas créé. Tout au plus a-t-il innové dans quelques détails, par exemple en couvrant les galeries qu'on laissait jusqu'alors découvertes. Sa grande innovation, c'est la vie donnée à ce décor allégorique. Chez Le Brun et Girardon, l'allégorie savante et compassée sent toujours un peu l'ennui. Ce sont gens imbus du respect des règles et qui portent en pleine mer l'esprit académique. Avec Puget, rien de pareil. L'Académie, il voudrait bien en être; mais il ne sait ce que c'est. Les règles, il se les fait à lui-même; sa science a surtout pour base l'expérience personnelle. Il connaît la mer, il l'aime; et, comme un nageur se sent frémir d'aise à l'aspect d'une plage, lui aussi tressaille de plaisir devant un vaisseau qui l'appelle, son imagination s'échauffe, bercée par le mouvement du navire; et de ses mains d'ouvrier sort une œuvre toujours jeune, toujours animée, toujours poétique et amusante. »

Si nous désirons maintenant voir quelques exemples de pièces exécutées par Puget ou sous sa direction, il nous faut aller dans la galerie de Marine du Musée du Louvre. Nous y trouverons des Renommées envolées et des tritons sonnant de la conque qui sont incontestablement de ce sculpteur. Le catalogue lui attribue aussi des bas-reliefs placés le long du même mur. Mais Léon Lagrange, ce critique auquel on ne saurait trop avoir recours lorsqu'il s'agit de Puget, nous paraît avoir démontré jusqu'à l'évidence qu'on ne saurait les lui faire attribuer. Ils ont été exécutés d'après des dessins de Le Brun.

Nous n'avons pas à apprécier Puget architecte, le cadre que nous nous sommes fixé étant plus restreint. Tout le monde connaît les embellissements que Marseille lui doit, embellissements qui sont loin de nous donner une idée de ceux qu'il avait rêvé d'exécuter. Encore ici, son imagination l'avait entraîné au delà du possible. Les échevins durent se borner à n'exécuter qu'une partie du plan primitif.

Ses décorations des façades ne nous apprennent rien de nouveau sur son talent. Elles ont toutes de la grandeur, mais sont un peu théâtrales. On sent trop que ces façades sont des façades, et l'on se prend à douter qu'elles

soient chargées d'abriter un intérieur. A force de vouloir être imposant, grandiose, tout cela est un peu froid et vide.

En somme, en architecture, Puget a les défauts de son époque, il est trop pompeux. Si ces défauts nous semblent plus frappants que chez d'autres, c'est qu'un homme comme lui, quand il se trompe, ne se trompe pas à demi. « Tout est grand chez les grands. »

Puget, semblable en cela aux artistes de son temps, s'est montré peu soucieux d'observer les règles du bas-relief telles que les avaient conçues et pratiquées les Grecs. Ce génie indompté, furieux de toute contrainte, qui s'était si énergiquement trompé lors de la production des *cariatides,* ce genre de sculpture si évidemment liée à l'architecture, ne pouvait pas s'apercevoir des lois non moins logiques, mais peut-être plus cachées au premier abord, qui assujettissent le bas-relief à ce même art. L'esprit si finement juste, pondéré et harmonieux des Hellènes leur avait fait saisir le point de contact. Les artistes de la Grèce ont compris que le bas-relief ne saurait avoir qu'un rôle décoratif. Aussi, le font-ils se dérouler en longueur, courir en frise sans profondeur autour de leurs monuments. Nulle saillie trop visible, car cela nuirait au libre jeu des lignes architectoniques; à peine de profondeur, car cela risquerait de faire des trous, aurait l'air de percer les murs, produirait des ombres désagréables, s'opposerait à l'aspect de solidité calme qui doit caractériser l'ensemble monumental.

Jamais l'idée ne serait venue à ces hommes d'un goût si parfait d'introduire une succession de plans dans le bas-relief, de le doter des illusions de la perspective, en un mot, d'en faire une sorte de tableau.

Puget trouve plus commode de marcher avec son époque. Ce qui le frappe surtout, ce qui l'enchante dans la scène qu'il va sculpter, ce qui le pousse à entreprendre son *Alexandre et Diogène,* c'est le plaisir qui réside pour les forts dans la difficulté vaincue. Les Grecs tendaient à l'harmonie; lui ne songe qu'au tour de force. Et puis le peintre, l'élève de Pierre de Cortone, vient ici faire perdre pied au sculpteur. Il modelait avec son pinceau, il veut maintenant peindre avec son ciseau.

« La domination des peintres sur les statuaires, imprudemment établie par les papes, dit Émeric-David, avait aussi donné naissance à un genre d'ouvrages où les limites de la peinture et celles de la sculpture se trouvaient confondues : je veux parler de ces bas-reliefs où, par des plans multipliés, des lointains, des arbres, des campagnes, le ciseau s'efforçait vainement de rivaliser avec l'art du peintre. Contraires à l'ordre naturel des choses, ces bas-reliefs pouvaient offrir quelques beautés; mais en abusant des raccourcis, ils

tendaient à faire oublier les principes de la ronde bosse. » Et il blâme Puget de s'être laissé aller au courant. Il a raison au point de vue du goût; mais Puget, s'il avait cherché à marcher dans un autre sens, n'aurait plus été Puget. Sa nature le portait, au contraire, à outrer la tendance à la mode et à s'enfoncer plus audacieusement et plus profondément que n'importe qui dans la voie erronée suivie par les artistes du temps.

Examinons l'*Alexandre et Diogène*. Nous sommes en présence d'une scène un peu confuse, mais douée d'une vie intense. Au premier plan, de grands gestes, une grande recherche d'expressions diverses et tout à fait opposées : la dignité un peu théâtrale du roi de Macédoine, le cynisme raffiné du philosophe grec, la rudesse du soldat qui découvre brutalement le tonneau, l'épanouissement musculaire de l'espèce d'hercule qui retient un chien enchaîné et rageur ; au deuxième plan une foule grouillante : des têtes d'hommes et de chevaux, des armures, des lances et des étendards flottant au vent; derrière, des murs, des colonnades et des frontons de temples, toute une ville, avec l'enchevêtrement de ses lignes architecturales.

Eh bien ! il faut le dire, l'esprit n'est pas complètement satisfait par cet étalage pompeux de savoir, de force et d'imagination. On éprouve, en présence de cet œuvre énorme, quelque chose d'analogue à ce que l'on a ressenti en face des cariatides de Toulon : un sentiment de gêne, un malaise indéfinissable. On est forcé d'admirer, on n'ose pas protester, et cependant on sent, au plus profond de son intelligence, une révolte presque instinctive pour la plupart des spectateurs, et bien difficile à analyser sur le moment. On est vaincu par le talent passionnant de l'artiste, on n'est pas convaincu.

Diogène s'étale bien dans la confiance dédaigneuse de l'être sans besoins qui voit distinctement la liberté au fond de sa misère ; mais sa présence sur le devant de la scène fait paraître trop petit le cheval d'Alexandre. Puget, dans son esprit, avait placé ce cheval à une certaine distance du cynique ; seulement, les nécessités du bas-relief l'ont rejeté en avant, si bien en avant que l'on craint à chaque instant de voir la chaîne du chien, qui grogne au premier plan, lui embarrasser les jambes de derrière et le forcer à s'abattre. Le cavalier, lui aussi, est trop près de nous, ce qui n'empêche pas l'ombre de sa tête très en relief d'aller s'étaler sur les étendards et les constructions qui ont la prétention de se montrer à une assez grande distance, dans le fond de la scène. Ces étendards de marbre, ces horizons de marbre, s'étagent, accablés par un ciel de marbre, sur lequel courent des nuages de marbre. On éprouve une oppression intolérable et l'on donnerait tous ces seconds plans pour un peu d'air.

Nous avons signalé, au courant de cet article, les principales fautes dans lesquelles sa nature généreuse et sans frein a fait tomber notre immortel Puget. Est-ce à dire que nous ayons eu un seul instant la pensée de les lui reprocher ? Nullement ; le génie est au-dessus de toute discussion ; mais nous pensons que l'étude des choses contient un enseignement qu'il est toujours utile de dégager et que les hommes de talent et de conscience ne peuvent que gagner à sa mise en lumière. Nous n'avons pas voulu critiquer un grand artiste qui mérite d'exciter l'admiration, mais souligner une tendance de son génie bouillant qui l'a jeté souvent au delà des limites de son art.

Puget a bien fait de suivre la voie que lui désignait son génie ; c'est seulement dans cette voie qu'il lui était donné de faire de grandes choses. Admirons-le donc sans réserves, même dans ses brillantes erreurs. « Montaigne aimait de Paris jusques à ses verrues et à ses taches. »

Saluons-le, en terminant, par ces vers d'Alfred de Musset :

Que lui faisait le reste ? Il a prouvé sa force.
Les siècles maintenant peuvent se remplacer ;
Il a si bien gravé son chiffre sur l'écorce
Que l'arbre peut changer de peau sans l'effacer.

P. Rioux-Maillou.

P. PVJet f^it 1670-711

ALEXANDRE ET DIOGÈNE.
(Composition de Pierre Puget).

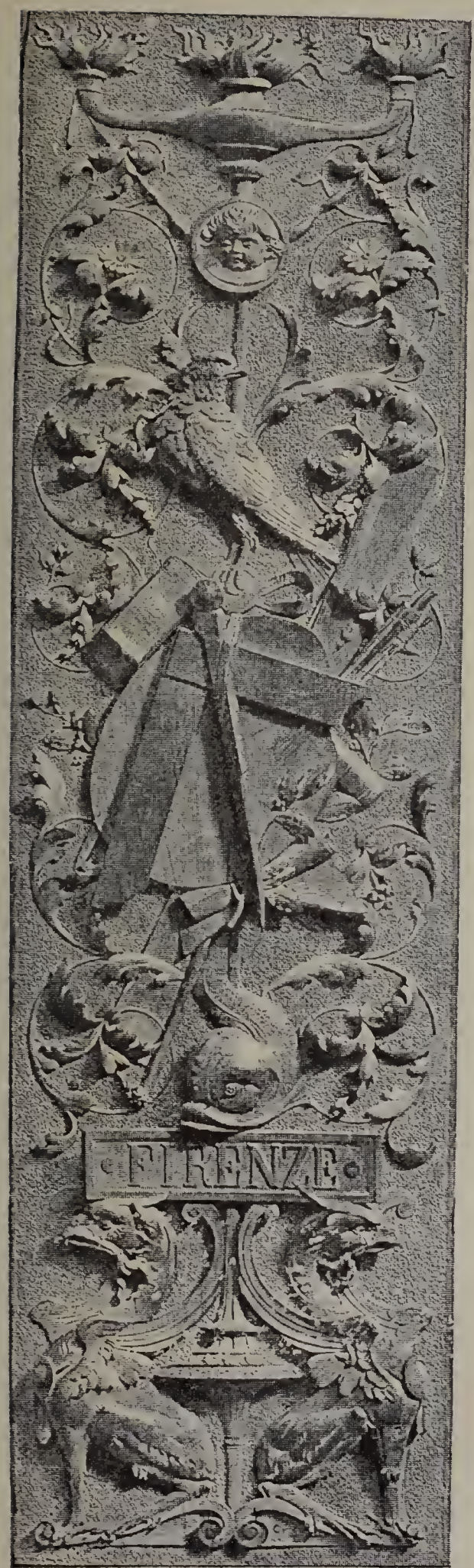
LA

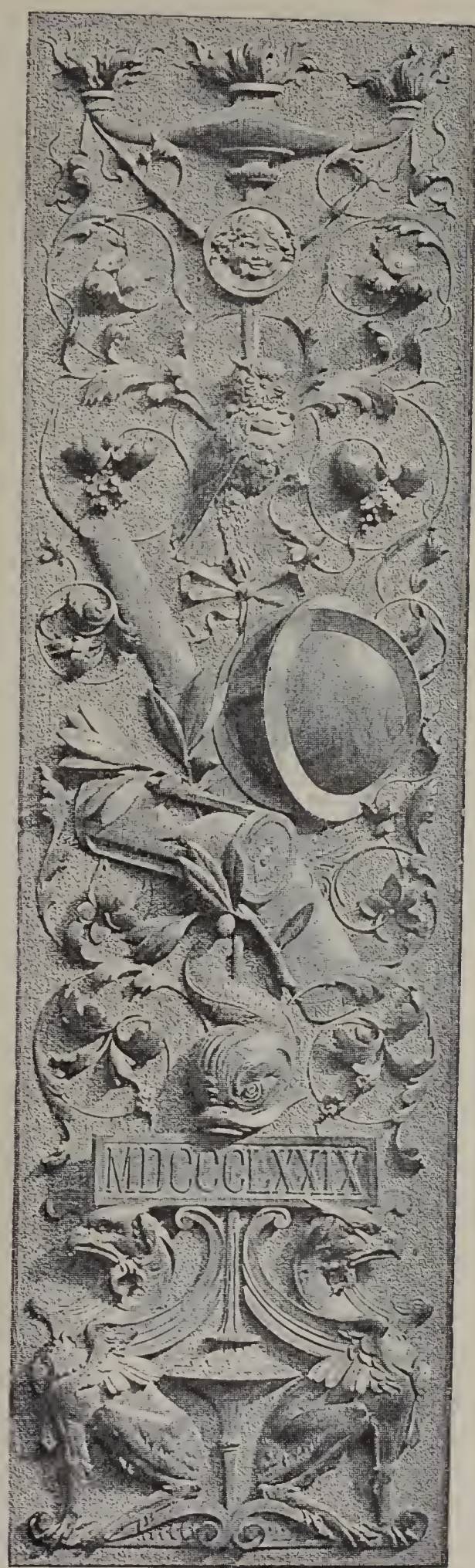
SCULPTURE SUR BOIS A FLORENCE

LE PROFESSEUR LUIGI FRULLINI

Non loin de l'ancien couvent Saint-Marc à Florence se trouve l'atelier d'un sculpteur en bois, dont l'adresse se transmet de main en main parmi les étrangers artistes ou amateurs. C'est celui du professeur Luigi Frullini, qu'on va visiter sans façon, selon l'usage hospitalier adopté par les sculpteurs et par les peintres en Italie; et bien des fois l'artiste, un Florentin aux yeux noirs et aux manières douces et affables, sort de son cabinet pour faire les honneurs de son atelier. Lorsqu'il entend qu'on parle français ou anglais, alors il redouble de prévenances, car il préfère ces deux nations à toutes les autres, parce qu'il leur doit la renommée et l'aisance qui lui permettent de réaliser ses rêves d'artiste, sans souci du lendemain et des chalands. Le jury international de l'Exposition universelle de Paris, en 1878, ne reconnut, pour la division des meubles, qu'une seule médaille d'or à l'Italie; il la décerna d'un commun accord à Luigi Frullini pour ses beaux meubles en chêne, style Renaissance, et le gouvernement français y ajouta peu après la croix de la Légion d'honneur. Cette décoration assez rare dans son pays, — car toute l'Italie ne compte que douze chevaliers, et Frullini est le seul Toscan qui l'ait obtenue, — le rendit très heureux et il n'en oublie pas la mention sur ses cartes de visite. Et pourtant ce Florentin, à peine arrivé à la fleur de l'âge, n'en est plus aux primeurs des honneurs accordés par les gouvernements, les jurys et les associations artistiques. A vingt-six ans, il était professeur honoraire à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, et depuis, les succès et les commandes ne lui ont pas

SCULPTURE DÉCORATIVE





PORTE-FLAMBEAUX EXÉCUTÉS PAR LE PROFESSEUR LUIGI FRULLINI, DE FLORENCE

TRAVAIL ITALIEN

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

manqué; il a eu des médailles à toutes les expositions de ces vingt dernières années, et les riches amateurs se sont disputé ses ouvrages. Seule sa patrie a tardé longtemps à lui rendre justice, et ce n'est qu'en 1876 que le gouvernement italien lui accorda la croix de chevalier de la Couronne d'Italie. Cette lenteur est d'autant plus regrettable, que Frullini a le grand mérite d'avoir ressuscité l'ancien art florentin de la sculpture en bois, tombé en décadence depuis plus d'un siècle et remis en vogue par lui et par ses élèves, dont plusieurs se sont déjà établis à leur tour. Les écoles des arts et métiers, des arts décoratifs et les écoles de dessin pour les apprentis de tout genre, se servent de préférence des modèles de Frullini, et ses ouvrages ont prouvé que la nouvelle génération se ressentait de l'ère de la liberté et que les sculpteurs en bois de Florence savaient produire autre chose que ces gracieux cadres en bois sculpté et doré, qui font le tour du monde comme spécialité de la reine de l'Arno.

Luigi Frullini naquit à Florence, le 25 mars 1839, de parents pauvres. Son père y tenait un atelier comme sculpteur en bois et jouissait d'une bonne réputation sans toutefois que ses ouvrages fussent remarquables. L'ambition de ce brave homme tendait avant tout à donner une éducation artistique à Luigi, l'aîné de ses trois fils et son quatrième enfant, dans lequel il vit, avec une sollicitude touchante, « l'espoir de sa vie ». Dès que l'enfant eut atteint l'âge de dix ans, il le prit sous sa direction; deux ans plus tard il le fit admettre à l'école de dessin de l'Académie des Beaux-Arts de Florence en lui donnant des maîtres particuliers. Bientôt le jeune garçon réalisa et dépassa même les espérances de ce bon père; il devint son aide, l'associé de ses travaux et le confident de ses soucis pour l'avenir de sa jeune famille.

Nous avons entre les mains quelques notes autobiographiques de la main même de l'artiste, qui eut, à dix-sept ans, le malheur de perdre son père, « la sventura », comme dit la douce langue du Dante et de l'Arioste. Il resta « pauvre et seul », selon ses propres paroles, et son génie lui inspira la bonne idée d'abandonner à la mère et aux orphelins tout l'héritage paternel pour pouvoir continuer ses études théoriques et pratiques. Il se sentit trop jeune et trop peu formé pour diriger un atelier d'artiste, comme c'était le rêve de son avenir, et cependant trop instruit pour se mettre à la tête d'une boutique d'artisan; du reste il croyait agir selon les intentions de son père en menant à bonne fin l'œuvre commencée par lui. Pendant trois ans il se remit aux études et ne « s'émancipa » de ses maîtres qu'en 1859 pour s'établir. En 1861, il eut le courage d'envoyer à l'Exposition nationale de Florence ses premiers grands ouvrages, des meubles, des panneaux et des cadres sculptés

en chêne. La grâce exquise des formes et le fini des détails les distinguèrent entre tous les autres; ils furent enlevés aussitôt et le jury récompensa l'artiste par une médaille. Depuis lors, considérant les expositions comme le meilleur moyen de se présenter au public, il n'en manqua plus une seule; à l'étranger comme dans son pays, il se distingua partout. L'exposition de Dublin et les expositions universelles de Londres en 1862, de Paris en 1867, de Vienne en 1873 et de Paris en 1878, lui procurèrent des commandes nombreuses. Véritable artiste et bon patriote, il recherche pour ses meubles les anciens modèles florentins et les gracieuses formes de la Renaissance à Florence; chez lui tout est soigné, dessiné et groupé avec autant de science que de goût et sculpté avec une rare exactitude des détails. Tantôt ce sont des oiseaux et des papillons voltigeant de fleur en fleur, tantôt de petits génies à l'air mutin s'enlaçant pour une danse champêtre sur la frise des panneaux, des bahuts, des crédences et des bibliothèques; ou bien ils portent les attributs des arts et des métiers et se donnent un gentil petit air vieillot, à la manière des génies mignons de la « frise des enfants » par le peintre allemand Guillaume de Kaulbach.

Frullini est philosophe à sa manière, poète à ses heures et enthousiaste dès qu'il s'agit de son art. Fervent adorateur de Michel-Ange, de la Renaissance et de tout ce qui se rattache au Quattrocento, ce Florentin de nos jours est hardi pour la conception et patient au travail. Il a composé des ameublements entiers d'un fini admirable et souvent beaucoup plus ornementés que ne le comportait le prix convenu d'avance et en bloc. L'Angleterre possède un grand nombre de ses ouvrages, ce qui prouve que le style gothique, adopté de préférence par les ébénistes anglais, n'est pas au goût de tout le monde dans ce pays. Un riche amateur de New-Port, en Amérique, lui commanda deux chambres, une bibliothèque et une salle à manger, où les colonnes, les panneaux et les corniches, la cheminée, la pendule et les porte-flambeaux complètent les meubles, le tout en chêne artistiquement travaillé et sculpté. C'est l'œuvre de prédilection qui l'occupa pendant plusieurs années, et il est à regretter que ce bel ameublement ait eu le même sort que tant de tableaux et de sculptures en marbre : l'Amérique engloutit tout sans jamais rien rendre. L'Exposition de Vienne le fit remarquer au baron de Rothschild, qui lui commanda également une garniture complète. L'été dernier le Florentin entreprit une salle à manger moins ornementée et d'un style plus sévère pour un riche commerçant de Chicago. Un grand portefeuille destiné à contenir des photographies d'après les chefs-d'œuvre de Michel-Ange et de Raphaël ira également à Chicago; les por-

traits en médaillon des deux grands maîtres de la Renaissance forment le centre de l'ornementation sculptée en relief, des oiseaux et des génies se jouent entre des guirlandes de fleurs, et le tout repose sur deux faucons à l'air intelligent qui rappellent les armes de la famille. La jeune propriétaire a bien voulu consentir à exposer ce portefeuille exquis à New-York.

Parmi ses nombreux portraits en médaillon, fort recherchés par les étrangers de toute nationalité, il faut nommer en première ligne celui de feu la grande-duchesse Hélène de Russie à Saint-Pétersbourg, celui de Mazzini en Angleterre et celui de Garibaldi en Amérique. Il les réussit parfaitement et le bois de chêne devient chair et palpite sous sa main. Le portrait buste de George-Henry Leoves, auteur anglais, terminé au printemps passé, était d'une ressemblance frappante. Deux petits génies charmants, le Silence et le Sommeil, destinés à orner les colonnes d'un lit Renaissance, faisaient également les délices des visiteurs de son atelier à ce moment. Le Silence lui a été commandé à part avec un petit piédestal. Une fort belle bibliothèque et un secrétaire de dame s'y trouva en même temps avec le modèle d'un bas-relief, scène champêtre, style Ghiberti, que l'artiste fit couler en bronze pour l'Exposition nationale de Turin en 1880; c'était son premier essai sur un terrain nouveau, ce qui explique et fait pardonner certaines lourdeurs étrangères à ses ouvrages sculptés en chêne et sortant directement de ses mains.

Les plâtres des œuvres de Frullini se trouvent au musée de South-Kensington à Londres et au musée d'Édimbourg, au musée des Arts et Métiers à Philadelphie et à celui de New-York, au musée impérial à Vienne et à ceux de Buda-Pesth, de Saint-Pétersbourg, de Christiania, de Berlin, de Munich et de Nuremberg; les photographies d'après ses ouvrages servent de modèles dans un grand nombre d'écoles de dessin en Russie, en Autriche, en Allemagne et en Amérique. A Florence, l'art de la sculpture en bois a pris par lui un nouvel essor.

Ayant eu le chagrin de perdre ses deux enfants en bas âge il a voué une affection paternelle à ses élèves. Bon patriote, il aime la liberté et le peuple, parce qu'il se sent sorti de ses rangs, ce qui ne l'empêche pas d'appartenir à la commission d'honneur composée de quarante membres et chargée de recevoir le roi et la reine au nom de la ville de Florence. A la chambre de commerce il occupe la charge de vice-président. Si le gouvernement italien ne l'a pas encouragé par des commandes, il faut s'en prendre plutôt aux moyens restreints dont il peut disposer qu'à la mauvaise volonté. L'Italie est pauvre, Florence gémit encore sous le joug de la dette publique contractée lors du temps trop vite passé où la reine des fleurs était capitale

du jeune royaume, et la Città Eterna ne sait comment réunir la somme nécessaire pour une exposition universelle. La famille régnante n'est guère plus riche que le pays, mais elle accorde sa protection à toutes les expositions nationales et prend à tâche d'encourager autant que possible les arts appliqués à l'industrie. Ce sage régime a porté fruit. Le jury international de l'Exposition universelle de Paris en 1878, où l'industrie française règna en souveraine, décerna néanmoins des médailles d'or et d'argent aux compagnies de verreries et mosaïques de Venise et de Murano, aux mosaïques romaines, aux superbes majoliques de Ginari à Florence et aux écoles des dentelles de Venise et de Burano. Castellani à Rome est unique pour ses bijoux étrusques et grecs, Florence a ses mosaïques, Venise ses bronzes, Naples ses bijoux en corail et en écaille artistiquement travaillés, Gênes le filigrane d'or et d'argent. A Turin renaissent, pour les meubles en ébène incrustés d'ivoire, les traditions de Pietro Piffelli, mort en 1777, à côté de l'imitation des charmants modèles gothiques de l'ancienne industrie de la vallée d'Aoste pour les meubles en chêne sculpté ; ces derniers rappellent singulièrement les formes des crédences, bahuts et dressoirs en chêne fabriqués au Bas-Rhin au XVIe siècle. Frullini a l'œil à tous ces progrès, c'est lui qui nous recommanda une visite à la fabrique de majoliques de Daccia et à la fabrique royale de mosaïques de Florence. Il nous parla aussi des peintres et des sculpteurs de Florence avec autant de jugement que de chaleur. Les artistes le lui rendent bien du reste, car M. Meal, sculpteur américain de mérite, nous engagea vivement à visiter l'atelier de Frullini ; le manieur de marbre reconnut un génie ami dans le maître florentin, fils du peuple comme lui-même, qui n'avait dû son avenir d'artiste qu'à un ange formé en neige par ses mains enfantines pendant une froide journée d'hiver.

HERMANN-BILLUNGS.

COSTUMES ET DÉCORS AU THÉATRE

ŒDIPE-ROI[1]

(COMÉDIE FRANÇAISE)

On critique tout dans *Œdipe-Roi :* et Sophocle, et son traducteur, et leurs interprètes, et la musique. Le décor seul trouve grâce aux yeux des moins indulgents. Que dis-je? chacun l'admire et l'admire encore. Les cinq longues étapes du sombre drame permettent d'en détailler les moindres linéaments.

Vive l'unité de lieu, quand M. Chaperon se mêle de la parer ainsi!

Voyez plutôt. — Nous sommes sur une place publique de Thèbes, morne cité que dépeuple la peste. A droite, le péristyle du palais d'Œdipe avec des trophées d'armes. A gauche, le temple d'Apollon Lycien élève ses colonnes ioniques. L'autel du dieu occupe les marches du sacré portique. Deux prêtresses debout y reçoivent les offrandes des suppliants. Au fond et baignée par les eaux de l'Isménus, l'Acropole, que domine le temple de Pallas, monument de style *Pestum.* Sur les plans extrêmes, la ville, les lointains, les montagnes.

Aspect sévère, aspect rempli de grandeur, bien fait pour encadrer la tragédie incestueuse de Sophocle!

Archéologie et architecture n'ont pas ménagé leurs effets. Néanmoins, quelques lignes de couleur tirées sur les chapiteaux dérident ce décor, sans annoncer toutefois trop visiblement les approches encore lointaines du siècle de Périclès, cet âge des colonnes polychromes.

La scène de 1858 était plus ensoleillée; mais à quoi bon le quadrige de Phœbus dans un ciel pestiféré? Le clair-obscur y sied bien mieux. Vers le centre de l'Agora et non loin du temple d'Apollon, un gigantesque sphinx aux fortes mamelles semblait encore, du haut d'un piédestal, lancer au fils du vieux Cadmus sa redoutable énigme, défi posthume, glorieux à Œdipe qui l'avait rendu impuissant.

Placer au milieu de Thèbes « ce monstre à voix humaine » pour en faire le spectateur des infortunes du fils de Jocaste paraissait une ingénieuse idée, une imagination agréable. Ce sphinx n'était pas celui de M. Ingres, mais il avait des qualités perspectives d'une espèce différente.

M. Chaperon, dès cette époque décorateur du Théâtre-Français, exécuta cet ouvrage qu'il vient de remplacer par l'ensemble architectural que son dessin laisse voir ici. Cette fois, le style forme tout l'intérêt.

Parlerai-je du costume d'Œdipe et de Jocaste? Non. Quelque manne du magasin d'habillements en a fait les seuls apprêts. Il est d'ailleurs dans la tradition. Pourtant les antiquités grecques de notre Louvre pourraient fournir ici de précieux indices. La mise en

1. *Œdipe-Roi,* tragédie de Sophocle en cinq actes, traduite littéralement en vers français par M. Jules Lacroix, représentée pour la première fois, à Paris, le 18 septembre 1858, et reprise le 9 août 1881.

scène s'harmonise fort bien au décor ; chacun sait que M. Perrin excelle à disposer ses acteurs.

En 1858, on regrettait de voir la modernité envahir la traduction de M. Jules Lacroix. Des critiques auraient voulu, comme au théâtre d'Athènes, le *proscenium* des personnages, le *thymelé* du chœur, l'autel à gradins où se groupait ce chœur lorsqu'il demeurait silencieux, c'est-à-dire la scission, la multiplication de la scène. Outre les peines du décorateur, quelle bizarrerie inutile! comme si l'œuvre de M. Chaperon n'enveloppait pas d'une atmosphère assez archaïque la vengeance des dieux sur le père de la triste Antigone.

Ces exigences seraient encore moins justifiées aujourd'hui, puisque la décoration d'*Œdipe-Roi* étale toute l'exactitude scénique dont les documents modernes permettent d'approcher.

Le tableau de M. Chaperon vaut une toile de Panini ou d'Hubert Robert, et je n'oserais point promettre la primauté à ces vieux peintres d'architecture, si quelque lutte s'engageait demain entre ces trois maîtres.

HENRY DE CHENNEVIÈRES.

BULLETIN

DE

L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Séance du 22 avril 1881.

PRÉSIDENCE DE M. BOUILHET,
Vice-Président.

Membres présents : MM. Christofle, Falize, Grados, Hermann, Marienval, Turquetil, Veyrat.

M. Dreyfus s'excuse par lettre.

Le président informe le conseil que dans sa séance du 7 mars dernier, la Commission consultative a procédé à la réélection de son bureau.

Ont été réélus : MM. Paul Mantz, président ; Minoret, secrétaire-Archiviste.

En outre, en vue de l'exposition de 1882, ont été nommés dans la section de l'industrie :

Commission des Tissus :

MM. Paul Sédille, *président*,
Braquenié, *vice-président*,
Meunier, *secrétaire*.

Commission du bois :

MM. Paul Lorain, *président*,
Dasson, *vice-président*,
Beurdeley, *secrétaire*,

Commission du papier :

MM. Masson, *président*,
Davanne, *vice-président*,
Gillou fils, *secrétaire*.

Le président donne ensuite communication du rapport qui sera présenté à l'assemblée générale des actionnaires de l'Union, le 29 courant.

M. Christofle, président de la commission administrative et financière, donne également lecture de son rapport budgétaire pour l'exercice de 1880 et le conseil lui adresse ses remerciements.

DÉCORATION THÉATRALE

Temple ionique. Acropole. Péristyle du palais d'Œdipe.

DÉCOR D'*ŒDIPE-ROI*

D'APRÈS UN DESSIN DE PH. CHAPERON (1881)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

Le conseil règle ensuite diverses questions contentieuses.

Conformément à l'art. 19, modifié, des statuts, le conseil procède au tirage au sort de ceux de ses membres dont la réélection doit être soumise à l'assemblée générale.

Sont désignés par le sort :

MM. Cohen,
Falize,
Firmin-Didot,
Hermann,
Turquetil.

La séance est levée à trois heures et demie.

Séance du 23 mai 1881.

PRÉSIDENCE DE M. BOUILHET.
Vice-Président.

Membres présents : MM. Biais, marquis de Chennevieres, Cohen, Dreyfus, Falize, Hermann-Jumelle, Turquetil, Veyrat, Béziès, *secrétaire général.*

M. Louvrier de Lajolais assiste à la séance.

M. Dreyfus adresse ses excuses.

La séance est ouverte à deux heures.

Le conseil examine les questions contentieuses qui lui sont soumises.

Lecture est donnée d'une lettre de M. Langlois de Neuville, en date du 12 courant et relative à la concession du Palais des Champs-Élysées, en 1882, pour la septième Exposition de l'Union centrale.

Au moment de prendre une décision à cet égard et en présence de plusieurs demandes, M. le directeur des bâtiments civils informe qu'il lui est indispensable de connaître, d'une manière aussi exacte que possible, les surfaces et les emplacements nécessaires pour l'Exposition de l'Union centrale ainsi que les dates précises auxquelles devra commencer et finir l'occupation des locaux. Le président donne lecture d'une note, en réponse à cette lettre, établissant que les expositions biennales de l'Union sont indispensables à l'existence même de la Société.

Le conseil prend ensuite connaissance du mémoire qui lui est adressé par MM. Bouilhet, Auguste Fannière et Louvrier de Lajolais et concluant à l'inauguration par l'Union centrale du salon biennal des artistes décorateurs et des artistes de l'industrie. Ce mémoire est pleinement approuvé par le conseil et renvoyé à la Commission consultative, qui devra élaborer le projet de règlement concernant cette Exposition spéciale.

La Plaquette du Concours du Métal, exécutée en bronze par la maison Barbedienne, est placée sous les yeux du conseil. Il sera demandé à M. Barbedienne une déclaration établissant que le modèle de cette Plaquette est la propriété exclusive de l'Union et qu'il n'en a été tiré que treize exemplaires.

La séance est levée à trois heures et demie.

Séance du 22 juillet 1881.

PRÉSIDENCE DE M. BOUILHET.
Vice-Président.

Membres présents : MM. Falize, Firmin-Didot, Lefébure, Turquetil, Veyrat, Béziès, *secrétaire général.*

MM. Hermann, Jumelle et Marienval s'excusent par lettre de ne pouvoir assister à la séance.

La séance est ouverte à deux heures.

Le président donne communication de la résolution de la Commission consultative en réponse au projet de règlement pour le salon des artistes de l'industrie dans les futures Expositions de l'Union centrale.

Cette résolution est ainsi conçue :

« La Commission consultative donne la plus vive approbation au projet qui lui est transmis par le conseil d'administration. C'est continuer l'œuvre de l'Union centrale que de persister dans cette voie qu'elle a ouverte, et, tout en regrettant que l'État, malgré le bon vouloir qu'il a manifesté, n'ait pu donner suite au programme qu'il présentait en faveur de l'unité des artistes, la commission consultative ne peut que se féliciter d'être appelée à la rédaction d'un règlement qui concerne l'Exposition spéciale des artistes de l'industrie. »

Ont été nommés membres de la Commission chargée d'élaborer le règlement de l'Exposition des artistes :

MM. Corroyer, Fannière (Auguste), de Lajolais, Paul Mantz, Massin et Piat.

Relativement à la concession du Palais de l'Industrie pour l'Exposition de 1882, le président informe qu'il a fait une démarche personnelle avec MM. Falize et Georges Berger, membres du conseil, auprès de M. le Ministre des travaux publics, et que depuis lors une note favorable émanant de ce haut fonctionnaire lui a été communiquée par M. Langlois de Neuville. La lettre

officielle concédant le Palais lui sera prochainement adressée.

Le conseil reçoit communication du rapport des sections de l'industrie concernant l'exposition du Bois et du Papier. Le rapport sur l'exposition des Tissus est encore à l'étude. Le conseil adopte les rapports du *Bois* et du *Papier* et les programmes de concours y afférant, pour lesquels il demande les modifications suivantes : 1° pour le concours de la chambre à coucher (*bois*), le conseil demande qu'il soit ajouté *un meuble, table ou commode, servant à poser les objets, sauf à augmenter le prix d'ensemble;* 2° pour le concours de la reliure, il avait été d'abord proposé : *la reliure des fables de La Fontaine*, l'édition et le format sont laissés au choix des concurrents. La Commission consultative avait émis le vœu que le sujet de ce concours fût d'un sentiment plus large. Le conseil adopte : *la reliure d'un volume d'un classique français.*

En vue de la publicité pour l'Exposition de 1882, le conseil décide qu'il sera dressé : 1° une liste des exposants spéciaux des industries du *Bois*, du *Papier* et des *Tissus* et particulièrement pour les tissus, une liste des exposants de province. 2° Une lettre manuscrite, signée par le président, sera adressée aux chambres syndicales et de commerce de Paris et des départements. 3° Il sera apposé une première affiche annonçant la septième exposition de l'Union centrale.

La séance est levée à trois heures et demie.

Séance du 22 août 1881.

PRÉSIDENCE DE M. BOUILHET,
Vice-Président.

Membres présents : MM. Jumelle, Falize, Lefébure, Veyrat, Béziès, *secrétaire général.*

M. Marienval s'excuse par lettre.

La séance est ouverte à deux heures.

Communication est donnée :

1° De la lettre de M. le Ministre des travaux publics, en date du 30 juillet dernier, qui informe que le Palais de l'Industrie sera mis à la disposition de l'Union centrale du 15 juillet au 15 décembre 1882.

2° De la lettre du directeur des domaines de la Seine, relative à cette concession et demandant au président de l'Union le dépôt d'une soumission conforme à celle de 1880.

Une lettre manuscrite a été adressée aux présidents de chambres syndicales, des industries du *Bois*, des *Tissus* et du *Papier* et au président de la chambre de commerce de Paris, leur demandant leur concours pour l'Exposition de 1882 dont les documents leur seront prochainement remis par le secrétaire général de l'Union. Cette lettre a donné lieu à des réponses favorables, notamment de la part de M. Roy, président de la Chambre de commerce de Paris, qui connaît l'œuvre de l'Union centrale.

Le conseil se livre à l'examen des rapports des sections de la Commission consultative, *Bois*, *Tissus* et *Papier*, et charge le président de se concerter avec le président de la Commission consultative pour l'élaboration du travail d'ensemble concernant ces trois rapports.

Il est ensuite procédé à la classification générale des matières qui feront l'objet de la prochaine exposition, divisée en groupes, sections et classes conformément au tableau ci-après.

Relativement à l'exposition des Tissus, section de l'Ameublement, M. Falize attire l'attention de ses collègues sur l'intérêt qu'il y aurait pour cette exposition de présenter aux visiteurs des ameublements de province, avec le caractère propre à chaque région de la France.

Le 7 courant a eu lieu la distribution des prix de l'École nationale des arts décoratifs. A l'occasion de cette solennité M. Bouilhet a été nommé officier de l'instruction publique, en qualité de membre du conseil de protection de l'école, et de vice-président de l'Union centrale; M. Bouilhet reçoit les félicitations de ses collègues. La distribution des prix a été suivie de l'ouverture de l'exposition annuelle des travaux des élèves de l'école et le conseil décide qu'il sera adressé par le président, à M. de Lajolais, directeur de l'école, une lettre ainsi conçue :

Monsieur le Directeur,

« J'ai l'honneur de vous informer que les membres du conseil d'administration de l'Union centrale ont visité avec le plus grand intérêt la remarquable Exposition des travaux des élèves de l'École nationale des arts décoratifs qui vient de clôturer l'année scolaire, et me chargent de vous adresser leurs plus sincères félicitations pour les progrès réalisés grâce à l'habile direction avec laquelle vous avez su entretenir et développer l'enseignement de cette institution dans la voie ouverte par son illustre fondateur.

« Satisfaite dans le légitime sentiment de sa so-

lidarité, l'Union se plaît à considérer l'École des arts décoratifs comme un des agents les plus puissants pour maintenir la suprématie des industries de l'art national et assurer leur avenir auquel vous aurez personnellement contribué pour une large part.

« Veuillez agréer, monsieur le Directeur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

« *Le vice-président du Conseil,*

« HENRI BOUILHET. »

Plus rien n'étant à l'ordre du jour, la séance est levée à quatre heures et demie.

7e EXPOSITION DE L'*UNION CENTRALE*

2e *Exposition technologique des industries d'art*

LE BOIS — LES TISSUS — LE PAPIER

L'Union centrale poursuit son œuvre. Fidèle au programme qu'elle s'est tracé, elle continue la série des Expositions spéciales qu'elle a commencées en 1880 et dont l'organisation méthodique doit successivement faire passer sous les yeux du public intelligent toutes les matières qui, façonnées par la main de l'homme, deviennent des créations de l'Art. Les œuvres du Métal ont ouvert la marche, et l'on se souvient peut-être que la fête a été aussi instructive que brillante. En 1882, l'Union centrale prend pour motif essentiel de l'Exposition qu'elle prépare et des Concours qui la compléteront trois grandes industries. trois grands arts, dont les applications variées se mêlent à l'embellissement de nos demeures, à la décoration de notre vie de tous les jours : le *Bois*, les *Tissus*, le *Papier*.

Comme elle l'avait fait en 1880 pour l'Exposition du Métal, l'Union a décidé que chacun de ces groupes doit comprendre une classe ou figureront, sous un format modeste et à titre d'échantillons, les matières premières, les outils et procédés, et même, dans certains cas, les métiers en mouvement. Le grand ennemi, c'est l'ignorance. Obéissant toujours aux doctrines qui l'ont inspirée dès le début, l'Union n'a pas cessé de penser que les expositions qu'elle organise ne sauraient être seulement un spectacle pour les yeux frivoles : il importe qu'elles soient un enseignement pour les curieux qui veulent apprendre. Les œuvres exposées intéresseront d'autant plus le visiteur attentif, que les diverses industries lui montreront — avec discrétion cependant — leur point de départ et les matières qu'elles emploient. Il nous déplairait de paraître pédants; mais pour les choses de l'art, comme pour beaucoup d'autres, nous aimerions à marcher avec l'esprit moderne. Chacune de nos expositions doit être une leçon.

Cette leçon, nous la cherchons partout, et c'est pour celà que, respectueuse de ses traditions, l'Union centrale associera aux créations nouvelles que lui enverront les industries du *Bois*, des *Tissus*, du *Papier*, l'inépuisable attrait d'un Musée rétrospectif, car, si fiers que nous soyons de notre habileté présente, nous ne pouvons oublier ni les grands ébénistes du passé, ni les sculpteurs qui ont décoré le bois de si fines arabesques, ni les tapissiers glorieux, ni les brodeurs qu'on regardait autrefois comme des artistes, ni les spirituels faiseurs d'images, ni les maîtres habiles à donner au livre, qui recèle une pensée, un vêtement qui contient de la grâce.

A l'Exposition des industries modernes, à l'Exposition rétrospective, s'ajoute pour 1882 une série de Concours correspondant aux trois groupes du *Bois*, des *Tissus* et du *Papier*. On trouvera plus loin les programmes de ces Concours. Il suffira de dire ici que, pour la plupart, ils s'adressent aussi bien à l'artiste qui imagine et qui résume son projet sous la forme graphique qu'à celui qui, dépassant le domaine du rêve, réalise son idéal dans une œuvre exécutée. Les programmes étudiés par l'Union centrale semblent faits pour provoquer des tentatives intelligentes, de véritables efforts d'invention. Au point de vue de l'Art, qui est notre préoccupation constante et notre passion incurable, tous ces concours nous intéressent au même degré et il est à peine besoin de les recommander à l'infatigable initiative de nos producteurs et de nos artistes. L'habileté des concurrents auxquels nous nous adressons nous promet une lutte sérieuse, et déjà le jury est impatient de décerner les palmes préparées.

Un mot encore. Dans l'étude des programmes

de ses concours de 1882, l'Union centrale a cherché, non de vains prétextes au caprice du crayon ou à la virtuosité de la main, mais des motifs qui, en faisant une large part aux délicatesses du goût, peuvent et doivent se formuler dans des applications usuelles et, pour ainsi dire, quotidiennes. Pour les industries du *Bois*, des *Tissus*, du *Papier*, chacun des concours proposés répond à une exigence de la vie actuelle. Le choix du style est laissé au libre arbitre des concurrents. Hormis la laideur, tout est permis. Et pourquoi la pensée secrète de l'Union centrale ne serait-elle pas comprise? Peut-être, malgré le respect qu'ils doivent avoir pour les formes du passé, les artistes jugeront-ils que le moment est venu de tenter un pas décisif dans la voie de l'affranchissement et de préciser par un effort nouveau le caractère de l'art ornemental de ce dix-neuvième siècle qui va finir et qui voudrait bien ne pas disparaître sans laisser une trace dans l'histoire.

PAUL MANTZ,

Président de la Commission consultative.

CLASSIFICATION

1er GROUPE. — *Le bois.*

1re *Section*

Classe.

1. — Matières premières. Outils et procédés.
2. — Dessins et modèles des artistes.

2e *Section.*

3. — Menuiserie d'art.
4. — Sculpture sur bois.
5. — Ebénisterie, placage, etc. Meuble simple et meuble riche.
6. — Sièges avec bois apparent, garnis ou non garnis.
7. — Décoration des objets en bois ; peinture, dorure, vernis et laques. Cadres et accessoires du mobilier.
8. — Tabletterie, jeux, vannerie fine.
9. — Instruments de musique en bois.

2e GROUPE. — *Les tissus.*

1re *Section.*

10. — Matières premières. Mises en carte. Métiers en mouvement.
11. — Dessins et modèles des artistes.

2e *Section — Ameublement.*

12. — Tapisseries et Tapis.
13. — Tissus et Tentures, brochés et imprimés ; soie, laine, coton, matières diverses.
14. — Rideaux blancs et linge de table, brochés et brodés, lin, coton, etc.
15. — Broderies à la main, broderies à la mécanique.
16. — Passementeries.
17. — *Tapissiers-décorateurs ;* ensembles décoratifs.

3e *Section. — Vêtement*

18. — Tissus brochés ou imprimés pour vêtements : soie, laine, lin, coton, etc.
19. — Châles.
20. — Broderies, tricots et filets.
21. — Dentelles, guipures et tulles.
22. — Costumes confectionnés : ecclésiastiques civils, militaires, etc.

3e GROUPE. — *Le papier.*

1re *Section.*

23. — Matières premières ; outils et procédés. Matières de fabrication. Le chiffon et ses différentes espèces. Les succédanés ; transformation des succédanés en matières à papier. Papiers fabriqués avec ces différentes matières. Papiers orientaux, chinois, japonais, papiers de coton et papiers de riz, papyrus. Fabrication du papier à la cuve avec filigranes. Papiers de fantaisie estampillés. Papiers de commerce, bobines pour journaux, papier à dessin, papiers de fantaisie, papiers pour cartes à jouer.
24. — Papiers transformés et papiers spéciaux. Cartons-pâte, papier de moulage, simili-pierre, papiers à l'usage des artistes, comprenant les papiers calque, papiers à imprimer, papiers quadrillés sur mesure métrique, papiers à grains quadrillagés pour gillotage. Papiers à lavis, papiers teintés, papiers tramés celluloïd, registres, papiers façonnés.
25. — Dessins et modèles des artistes.

2e *Section*

26. — Le livre. Impression typographique avec ou sans gravure.
27. — L'image. La gravure, comprenant les gravures en relief et à creux. Impres-

sions lithographiques, impressions en couleur ou chromos. Cartes à jouer.

28. — Décoration du papier. Papiers peints à la planche et à la machine. Papiers en relief, papiers veloutés décors à la main.

29. — La Reliure. Reliures en toutes matières : peaux, tissus, bois, ivoire, métal, etc., etc.

30. — La photographie.

Photographies aux encres grasses :

Typographie, gravure en relief, gravure en creux, impressions analogues à la lithographie.

Photoglyptie :

Impressions diverses autres qu'aux sels d'argent, impressions aux sels d'argent, papiers à l'usage de la photographie.

CONCOURS

CONCOURS SPÉCIAUX DES INDUSTRIES DU BOIS

1. *Meuble de chambre à coucher.*

Ce concours a pour but de provoquer les efforts des fabricants pour la création de meubles simples et de lignes pures, bien construits et d'un prix accessible à un ménage de condition modeste. Le jury s'attachera donc à la forme et à la construction plutôt qu'au luxe des bois, en épaisseur ou plaqués, qui, du reste, pourront être plaqués, vernis ou peints.

Le meuble complet se composera de : un bois de lit, une table de nuit, une armoire à glace, une table de milieu, un fauteuil, deux chaises.

Le prix de vente de l'ensemble de ces objets ne devra pas excéder 600 francs.

Nota. — Ce concours s'applique également à la menuiserie et à l'ébénisterie.

2. *Meuble riche de fantaisie.*

Ce meuble pourra être une vitrine ou un meuble d'appui destiné à être placé dans un salon ou un cabinet de travail. Il pourra être en ébénisterie ou marqueterie. Toute latitude est laissée, d'ailleurs, aux concurrents, sur la nature des matières employées et sur le mode de décoration. Son prix ne devra pas excéder la somme de 6,000 francs.

3. *Siège à bois apparent : canapé, tête-à-tête ou fauteuil.*

Toute latitude est laissée aux concurrents pour la garniture du meuble, mais il est bien entendu que le travail du bois sera seul apprécié par le jury.

Les meubles mécaniques et à transformation sont exclus de ce concours.

4. *Bibliothèque d'appartement.*

La principale condition à remplir dans ce concours est de présenter un meuble d'une moulure simple et d'une disposition commode, avec un caractère d'art, pour le classement des livres, leur laissant toute leur importance. Cette bibliothèque sera à deux corps et devra contenir deux ou quatre tiroirs pour placer des estampes.

La hauteur du meuble ne dépassera pas 2m80 et sa largeur 1m,50. Le prix de vente maximum sera de 800 francs.

Nota. — Des médailles d'or, d'argent et de bronze et des mentions seront attribuées à chacune des classes de l'exposition moderne.

CONCOURS SPÉCIAUX DES INDUSTRIES DES TISSUS

I. — Ameublement

1. — *Tapisserie au métier.* Un panneau ornemental avec figures décoratives, de 3 mètres sur 2 mètres environ.

2. — *Tapis.* Une carpette (devant de foyer) de 2m,50 sur 3m,50 environ.

3. — *Tissus de tenture :*

A. — Une étoffe de soie, pour pièce de réception.

B. — Une étoffe de fantaisie, brochée ou imprimée, pour chambre à coucher.

(Le décor de ces tissus ne devra pas être la reproduction textuelle d'un décor ancien).

4. — Un store blanc brodé, de 1m25 de large sur 3 mètres de hauteur environ.

5. — Un service à thé, nappe et serviettes, brodé.

6. — *Tapissiers-décorateurs.* Un boudoir complet sièges et tenture.

II. — Vêtement

7. — Un tissu broché ou imprimé, pour robe.

8. — Une croix en broderie d'or, d'argent ou de couleur pour costume ecclésiastique.

9. — Une ombrelle ou un éventail en dentelle.

10. — Une robe blanche brodée pour enfant.

11. — Un costume de visite pour dame, confectionné ou mi-confectionné, avec ses passementeries et garnitures.

12. — Un costume de caractère pour le théâtre.

CONCOURS SPÉCIAUX DES INDUSTRIES DU PAPIER

1. *Le Livre.*

Pourront participer à ce concours tous les li-

vres français parus depuis le 1er décembre 1881 jusqu'à l'ouverture de l'Exposition.

Le prix sera décerné au livre qui présentera les meilleures conditions d'exécution typographique et matérielle, caractères, papiers, etc.

2. *L'image.*

Illustrations françaises pour un livre destiné à l'enfance.

3. *Décoration du papier.*

Un panneau de papier peint pour salle à manger.

4. *La photographie.*

Le meilleur ouvrage en reproduction photographique, ou tout procédé dérivé de la photographie ayant pour objet l'art décoratif et paru depuis 1878.

5. *La reliure.*

Reliure d'un volume d'un des grands écrivains français. (Édition et format au choix des concurrents.)

N. B. — Chacun de ces concours aura *deux divisions :* la première sera réservée *aux artistes,* et comprendra tous les projets et modèles présentés à l'état de dessins, ou maquettes ; la deuxième sera spéciale à l'*industrie :* n'y seront admises que les œuvres exécutées et complètement achevées.

Par exception, le concours 11, du 2e groupe (*Tissus*), et les concours 1 et 4 du 3e groupe (*Papier*), ne comporteront que les œuvres exécutées.

Par dérogation à l'article 12 du règlement général, les pièces de ces concours seront reçues au Palais de l'Industrie du 25 août au 1er septembre 1882, terme de rigueur.

Des prix d'une forme absolument nouvelle seront spécialement créés pour ces concours.

Le Président de l'Exposition,

HENRI BOUILHET.

Le Président de l'Union centrale,

ÉDOUARD ANDRÉ.

Le Secrétaire du Conseil d'administration,

ERNEST LEFÉBURE.

Les membres du Conseil d'administration de l'Union centrale :

MM. Édouard ANDRÉ, *Président.* — Henri BOUILHET, *Vice-Président.* — Ernest LEFÉBURE, fabricant de dentelles, *Secrétaire.* MM. Alfred JUMELLE, négociant, *Secrétaire-adjoint.* — Georges BERGER. — Théodore BIAIS, fabricant de broderies et ornements d'églises. — Marquis Philippe DE CHENNEVIÈRES, ancien directeur des Beaux-Arts. — Louis CHOCQUEEL, fabricant de tapis. — Paul CHRISTOFLE, orfèvre. — Isaac-Joseph COHEN, négociant en pierres fines. — Paul DALLOZ, directeur du *Moniteur.* — Gustave DREYFUS. — Lucien FALIZE, bijoutier-orfèvre. — Alfred FIRMIN-DIDOT, imprimeur-éditeur. — FROMENT-MEURICE, orfèvre. — Comte DE GANAY. — Baron GÉRARD. — Léon GRADOS. — Georges HERMANN, ingénieur-mécanicien. — Auguste LOUVET, fabricant de passementeries. — Charles MANNHEIM, expert en objets d'art. — Louis MARIENVAL, fabricant de fleurs artificielles. — Philippe MOUREY. — Jules TURQUETIL, fabricant de papiers peints. — Adolphe VEYRAT. — Auguste WOLFF, fabricant de pianos.

S'adresser au siège de l'Union centrale, 3, place des Vosges, pour obtenir le texte complet du règlement général et tous les renseignements relatifs à l'Exposition de 1882.

***

RAPPORTS DE LA COMMISSION CONSULTATIVE POUR LA SECTION INDUSTRIELLE DE L'EXPOSITION.

Section du bois.

MM. LORAIN (Paul), Architecte, *Président.*
DASSON (Henry), Ameublement, *Vice-Président.*
BEURDELEY, Ameublement, *Secretaire.*
CHOISELAT, Sculpteur.
CORROYER, Architecte.
DAMON, Meubles.
FANNIÈRE (Joseph), Ciseleur.
FOURDINOIS, Meubles.
GUÉRET, Meubles.
LIÈVRE (Édouard), Auteur de livres d'art.
PIAT (Eugène), Sculpteur.
BEURDELEY, *rapporteur.*

En 1882 aura lieu la 2e des expositions technologiques.

Elle comprendra le bois, les tissus et le papier.

La faveur avec laquelle le public a accueilli l'exposition du métal justifie la pensée de ceux qui fondèrent ces expositions, par lesquelles l'Union centrale procure désormais le moyen d'étudier complètement chacune de nos industries d'art.

Prenant pour point de départ les matières premières telles que les fournit la nature, ces expositions les montrent dans les diverses phases de transformation que leur font subir, pour répondre aux besoins de la civilisation, les arts décoratifs qui sont l'honneur de notre pays.

Elles ont donc ce mérite d'offrir l'analyse et la synthèse de chaque fabrication.

Pour ne parler que du bois, qui va nous occuper, le visiteur verra :

La bille telle qu'elle sort de la forêt ;

Les plateaux ou les feuilles de placage qu'on en tire, suivant son essence ou sa rareté ;

Les instruments employés pour la débiter ;

Le bois ainsi préparé, utilisé par le menuisier, l'ébéniste ou le sculpteur et définitivement transformé en meubles prêts à entrer dans nos demeures.

La commission du bois est restée fidèle aux principes que l'Union centrale a toujours tenu à honneur de suivre.

Elle n'a pas oublié que l'artisan doit toujours s'inspirer de la nature et des caractères de la matière employée, pour déterminer la ligne de l'objet fabriqué.

Elle estime également que la recherche du beau ne doit pas conduire à sacrifier l'utile et qu'il faut constamment tendre à une heureuse combinaison de ces deux éléments essentiels.

Aussi la commission, en établissant les programmes des concours, a-t-elle mis au premier rang un concours de meubles simples, dont le principal mérite résidera dans des lignes pures. Elle fournit ainsi la création d'un mobilier empreint d'originalité tout en restant accessible au plus grand nombre. C'est là la meilleure application de l'art à l'industrie ; car c'est en réalité la recherche du beau dans l'utile.

La commission doit remercier MM. Lefébure et Dreyfus. Elle a consulté leurs travaux ; elle a suivi la classification de M. Dreyfus presque à la lettre ; car les quelques changements qu'elle y a apportés n'en n'ont pas modifié l'esprit.

Section des tissus.

MM. Sédille (Paul), *Président.*
Braquenié, *Vice-Président.*
Meunier (Charles), *Secrétaire.*
Chatel (de Lyon).
Burty.
Dormeuil.
Fontenay.
Godefroy.
Massin.
Mourceau.
Roudillon.
Roussel.
Weber.
Meunier, *rapporteur.*

Cette section avait à examiner des produits très variés et très différents de fabrication. Elle s'est donc adressée à plusieurs de ses membres, maîtres dans certaines industries spéciales, pour avoir d'eux des études particulières sur chacune de ces industries.

En voici l'analyse succincte :

Ameublement. — Les tissus d'ameublement ; nous résumons les notes intéressantes de M. Braquenié sur *les tapisseries.*

De tous les tissus, les tapisseries de haute lisse et de basse lisse sont certainement ceux qui répondent au programme de l'Union centrale.

Où trouver, en effet, une manifestation plus éclatante de l'art appliqué à l'industrie que dans ces belles tentures dont la renommée est universelle et qui sont classées au rang des véritables objets d'art ?

L'Union centrale l'a si bien compris qu'elle a consacré en 1876 toute son exposition rétrospective du Palais de l'Industrie à l'étude des tapisseries anciennes.

Comme dans tous les produits voisins des créations de l'art pur, les procédés de fabrication sont des plus simples et des plus primitifs.

Aussi le mérite de l'œuvre appartient-il presque tout entier à l'ouvrier artiste qui tisse la tapisserie.

Les plus grands maîtres ne dédaignaient pas autrefois de faire des modèles pour cette industrie essentiellement artistique.

C'est ainsi que nous voyons Raphaël, à l'apogée de sa gloire, composer les fameux cartons des actes des apôtres dont une partie existe encore à Londres, et qui furent reproduits en tapisserie à Bruxelles sous la direction de Van Orley et Michel Coxie.

A Fontainebleau le Primatice peignait pour les

ateliers de tapisserie que venait d'y établir François Ier.

En 1662, Louis XIV chargeait Lebrun de la direction de la manufacture des Gobelins, et parmi les artistes de tout genre placés sous ses ordres pour les seules manufactures royales, de 1663 à 1690, on ne compte pas moins de 49 peintres.

De nos jours encore cette industrie compte parmi ses collaborateurs des artistes du plus grand mérite.

Nous sommes d'avis qu'il est utile d'exposer un métier de tapisserie de haute lisse, bien qu'il suffise de se rendre à la manufacture des Gobelins pour en voir fonctionner un grand nombre; mais, il faut le dire, cet établissement est plus visité par les étrangers que par les habitants de Paris.

Gobelins. — La manufacture des Gobelins emploie seule aujourd'hui le métier de haute lisse.

Beauvais, Aubusson, Felletin. — A la manufacture nationale de Beauvais, à Aubusson et à Felletin, les tapisseries s'exécutent en basse lisse.

Si l'industrie privée ne travaille pas en haute lisse, c'est que la production est beaucoup plus lente sur la chaîne verticale que sur la chaîne horizontale : dans le premier cas l'ouvrier artiste n'a qu'une seule main pour faire le tissu, la seconde étant employée à écarter les fils de la chaîne.

Dans le second cas, les deux mains sont employées au tissage, et le croisement des fils de chaîne s'obtient par les pieds qui s'appuient alternativement sur des pédales.

Il est bien à désirer, pour que notre exposition des tapisseries soit intéressante et complète, que l'Union centrale obtienne en plus du concours de nos principaux fabricants celui des manufactures modèles que l'État entretient aux Gobelins et à Beauvais.

Tapis, Savonnerie. — Ces manufactures d'ailleurs fabriquent aussi le tapis de la Savonnerie, ainsi nommée parce qu'au XVIIe siècle cette fabrication se faisait à Chaillot, dans une ancienne usine de savons. Il est velouté, à points noués à la main, se fait d'une seule pièce en toutes dimensions et reproduit les dessins les plus compliqués avec une supériorité incontestable sur toute autre fabrication.

Tapis ras. — Le tapis ras, qui se fait comme le précédent à Aubusson et à Felletin, peut rendre les mêmes dessins, mais avec moins de profondeur et de charme dans le modelé.

Tapis haute laine moquette. — Enfin il y a les tapis de haute laine en chenille et les tapis de moquette veloutés ou bouclés, qui forment une grande part de la consommation et qu'on fabrique en rouleaux ou en carpettes dans les villes d'Aubusson, Beauvais, Nîmes, Tours, Abbeville, Amiens et Tourcoing.

Soieries. — M. Mourceau s'est chargé de la nomenclature des tissus pour ameublement qui se font en soie, d'abord sous les noms de brocatelles, lampas, damas, brocarts, velours, peluches, et satins qui sont la gloire de nos grandes fabriques de Lyon de Tours, de Paris, de Roubaix et de la Picardie.

Lainages. — Les tissus en pure laine se font à Roubaix, Tourcoing, Nîmes, et s'appellent damas, satins, popelines, cachemires, lastings, etc., quand ils sont en laine peignée. La laine cardée produit la draperie à Elbeuf, Sedan, Louviers; mais, suivant l'opinion de M. Dormeuil, elle ne s'emploie guère qu'en uni pour ameublement et n'a pas par elle-même le cachet décoratif que recherche notre exposition.

Étoffes mélangées. — Enfin il y a les mille variétés d'étoffes mélangées qui, sous des noms divers, emploient en quantité très inégales la laine, le coton, la soie, la bourrette et la schappe.

Lin, Coton. — Lille a la spécialité des étoffes de lin et produit les beaux linges de table damassés; Rouen est notre principal centre de production des étoffes de coton depuis que nous avons perdu l'Alsace.

Matières diverses. — D'autres matières, telles que le jute, le phormium, le crin, la sparterie, le chanvre, sont travaillées avec succès dans nos industrieux départements du Nord, ainsi qu'à Angers et à Rouen.

Brochage. — Le plus artistique moyen de décorer toutes ces étoffes est assurément le brochage, qui fait paraître, suivant un savant calcul, les fils différents de grosseur ou de nuance, de façon à traduire par leur croisement l'œuvre du dessinateur. C'est à ce travail que l'invention de Jacquard a donné un grand essor.

Impressions. — Mais il y a un autre procédé fort intéressant aussi au point de vue artistique, c'est celui de l'impression qui se fait soit à la planche, soit au rouleau mécanique.

M. Léon Godefroy, avec sa compétence spé-

ciale, a signalé les imprimeurs de Lyon sur soieries, de Rouen, sur coton, de Roubaix et d'Amiens, de Puteaux et Saint-Denis sur tissus variés, comme pouvant fournir une section très précieuse à notre exposition et dans laquelle nous aurons aussi à beaucoup regretter les impressions sur coton de nos anciens compatriotes d'Alsace.

Rideaux blancs. — Enfin il y a, pour terminer les tissus d'ameublement, ceux dont M. Charles Meunier a bien voulu faire l'historique et qui servent comme rideaux blancs, dessus de lit, etc. Leur fabrication en coton fin se fait sous le nom de gaze et mousselines brochées à Saint-Quentin, à Tarare et à Roanne. Mais ici le broché rencontre son plus habile concurrent au point de vue des ressources artistiques, c'est le couso-brodeur dont nous n'avons rien dit encore.

Les rideaux brodés de Tarare, sur tulle et mousseline, soit au crochet, soit au couso-brodeur, ont depuis vingt ans dépassé la vieille réputation de la Suisse; ils formeront, avec les rideaux-guipure mécanique de Saint-Pierre-lez-Calais et de Lille, une des parties les plus décoratives de notre exposition.

Broderie. — L'art du brodeur vient s'ajouter au mérite du tisserand: il emploie toute la gamme des tons, découpe, applique tous les tissus, faisant jouer avec un grand charme le brillant de la soie avec le mat de la laine, et produisant pour l'ameublement des œuvres que l'Union centrale devra appeler à elle en grand nombre pour sa prochaine Exposition.

Passementerie. — Sur tous ces tissus d'ameublement, nos habiles passementiers de Paris viendront poser leurs ganses, leurs cablés, leurs glands, et leurs agréments, rehaussant ainsi la valeur des étoffes et constituant avec ces éléments divers un ensemble artistique. Drapés et façonnés par le goût savant et épuré de nos grands tapissiers-décorateurs, les tissus formeront une classe particulièrement intéressante de la prochaine Exposition.

Après les tissus pour ameublement, nous placerons les tissus pour vêtement.

Vêtement. — Sans répéter tout ce que nous venons de dire sur les pays de fabrication qui tissent la soie, la laine, le coton, etc., et d'où notre exposition tirera des étoffes pour vêtements aussi bien que des étoffes pour ameublement, nous devons signaler quelques spécialités importantes qui contribuent dans cette classe soit à la formation du vêtement lui-même, soit à son ornementation.

Ornements d'église. — Ce sont d'abord les draps d'or, les étoffes lamées, et tous les riches brochés de soie qui sont employés pour ornements d'église et sont les éléments constitutifs d'un art digne, sérieux et très particulier. La broderie lui apporte ainsi un puissant concours. Les siècles passés nous ont d'abord laissé des merveilles en ce genre, qui auront une large place dans l'Exposition rétrospective.

Vêtements d'hommes. — En dehors du vêtement ecclésiastique nous ne voyons pas beaucoup de ressources pour notre exposition dans les autres vêtements modernes pour hommes, si ce n'est peut-être parmi les costumes officiels, ceux de la magistrature ou ceux de l'armée. MM. Fontenay et Massin, par contre, croient que le costume de théâtre, soit historique soit fantaisiste, peut fournir un ensemble très intéressant.

Tissus pour dames. — Mais c'est surtout dans le costume de la femme que notre exposition du vêtement peut trouver de nombreuses ressources.

Passementerie. — Les soieries de Lyon, les gazes de Picardie, les batistes et les linons de Valenciennes et de Cambrai, les mille tissus variés sortant des mains de nos tisserands, seraient bien exposés à côté des rubans de Saint-Étienne, avec tous les boutons, franges et accessoires dans lesquels nos passementiers déploient une si infatigable imagination.

Châles. — Les châles seront ici à leur place et peut-être nos jurys éclairciront-ils cette question : Savoir si l'engouement qu'on avait naguère pour le cachemire des Indes était justifié par les meilleures règles du goût, et si l'abandon qui semble l'avoir frappé depuis quelque temps n'est pas trop sévère ?

Broderie. La broderie à la main nous montrera ici les merveilles de patience que nos ouvrières des Vosges et de Paris produisent avec un art véritable et nous aurons à donner place aux broderies mécaniques qui font d'incontestables progrès à l'aide d'ingénieuses machines, que les inventeurs perfectionnent tous les jours.

Bonneterie. — Troyes, la Picardie et les Cévennes nous fourniront les plus jolis produits de la bonneterie et des tissus de tricots.

Dentelles. — Enfin nous terminerons cette nomenclature par les dentelles et les guipures sur

lesquelles M. Roussel a donné d'intéressants détails. La dentelle a pour la femme un charme égal à celui qu'elle éprouve à la vue des joyaux et des bijoux dont ce tissu est pour ainsi dire le complément.

Soit qu'elle emploie le fil, la soie ou l'or, la dentelle rentre essentiellement par son côté artistique dans le programme de l'Union centrale. Nous espérons que l'Exposition rétrospective réunira de belles collections d'anciennes dentelles; c'est un champ qui a été insuffisamment exploité dans les différentes expositions précédentes, aussi bien locales qu'universelles.

M. Roussel, confiant dans le mérite de nos fabriques de Bayeux, Caen, Alençon, le Puy, Mirecourt, etc., exprime même l'idée qu'on pourrait réunir dans un même salon l'exposition des dentelles modernes en face des collections anciennes.

Une place serait faite aussi aux dentelles mécaniques de Lyon et Calais qui ont une grande importance commerciale.

Métiers. — Pour beaucoup des industries du tissu et de ses accessoires, il sera impossible dans une Exposition d'une durée si limitée d'installer devant le public les métiers producteurs. Cependant l'Union centrale pourrait obtenir quelques engins simples, comme des métiers à tisser à la main, des métiers à batterie, à passementerie, sans compter le coussin de la dentelière et le tambour de la brodeuse. Peut-être pourrait-on faire quelques impressions à la planche, et ces indications sommaires feraient mieux apprécier du public les travaux considérables de la grande et belle industrie des tissus.

Dessinateurs pour étoffes. — Nos habiles dessinateurs seront tous conviés comme de juste à occuper une place importante auprès des produits dans lesquels ils s'appliquent à mettre en honneur les meilleures traditions de l'art.

Si nos fabricants de tissus comprennent bien le grand intérêt qu'il y a pour eux à collaborer à l'Exposition de l'Union centrale, nous ne doutons pas qu'ils ne tirent de précieux enseignements des jugements portés par nos jurys et des conseils donnés par des artistes autorisés. Un grand progrès pourra résulter pour notre pays de l'étude à laquelle nous les convions, étude qui n'a pu être faite que d'une manière forcément incomplète dans les précédentes expositions universelles.

Section du papier.

MM. Masson (Georges) *Président.*
Davanne, *Vice-Président.*
Gillou fils, *Secrétaire.*
Dumont.
Duplessis (Georges).
Dupuis.
Fortin.
Gonthier-Dreyfus.
Goupil.
Hachette (Georges).
Motet (Léonce).
Nourrit.
Poterlet (Victor).
Thomas (Isidore).
Vacquerel.
M. Masson (Georges), *rapporteur.*

Après avoir pris connaissance du travail de M. Alfred Firmin-Didot, et étant données l'autorité et les connaissances spéciales de son auteur, la commission a cru devoir en adopter l'esprit, et y a puisé les renseignements suivants.

Le programme relatif au papier doit comprendre non seulement les matières premières et les documents sur sa fabrication, mais encore les différents emplois du papier, depuis celui propre au journal et au livre jusqu'à celui destiné à être sensibilisé par tous les procédés de la photographie. Il doit également embrasser les papiers peints et tous ceux fabriqués pour les dessinateurs, les cartonniers, etc.; aussi sommes-nous d'avis d'ajouter au titre du papier celui de :

LE PAPIER ET SES EMPLOIS. — LE LIVRE ET L'IMAGE.

Le papier et ses emplois. — Comme on ne peut songer à faire fonctionner pour si peu de temps sous les yeux du public une de ces merveilleuses machines d'où la pâte entrée liquide sort en feuilles solidifiées d'un papier sans fin, on pourrait avoir à l'Exposition une cuve à papier produisant l'ancien papier à la forme.

On examinera alors avec plus d'intérêt les papiers dont les grains, les teintes, l'élasticité ou la transparence importent aux artistes pour leurs travaux de nature diverse. Les papiers finement quadrillés, selon le mode de Gillot, montreront comment un dessin original est réduit pour la typographie. Les papiers de luxe filigranés ou estampillés sont aussi d'un emploi spécial pour les titres et valeurs de banque.

BRONZE D'AMEUBLEMENT

DÉTAILS DE LA GARNITURE D'UN BUREAU

ÉPOQUE DE LA RÉGENCE

A. Quantin, imprimeur-éditeur

Il sera bon d'exposer ces clichés de compositions typographiques, faits simplement à la brosse, dans le creux desquels il suffit de verser du plomb pour obtenir en caractères immuables les pages qu'autrefois il fallait sans cesse détruire, et recommencer.

Les papiers de cartonnage, le carton-pâte avec tous ses moulages de caractère sculptural, enfin les papiers peints de tenture, à la planche ou au rouleau, faits comme pour les impressions sur tissus, occuperont une place importante dans notre Exposition.

Le livre et l'image. — La section du Livre comprendrait tout ce qui concerne la typographie. Par l'harmonie qui doit régner dans sa composition, par le choix judicieux des caractères, par l'agencement du texte avec les gravures, par le goût qui doit présider aux ornements décoratifs de l'ouvrage, enfin par la juste proportion du texte avec les marges, la fabrication du livre rentre essentiellement dans le domaine de l'art.

Il en est de même pour les gravures en taille-douce et à l'eau-forte, la gravure sur bois, et les épreuves tirées en lithographie et en chromolithographie.

Photographie. — La photographie, la photogravure et les procédés si ingénieux dans lesquels l'empreinte photographique sert de base au travail du burin ou à la gravure sur bois, jouent un rôle trop important dans la confection du livre à images, pour que nous ne la signalions pas comme un des éléments précieux de notre exposition.

Reliure. — Enfin nous ne croyons pas devoir séparer du livre la reliure qui en est le vêtement indispensable. Quoique le relieur emploie en plus du carton les peaux, les tissus, le bois, l'ivoire, le métal, il nous paraît indispensable de garder une place importante à ces travaux qui dans le passé et dans le présent ont donné de si admirables spécimens de l'art décoratif.

Relevé numérique par profession des artistes et artisans qui ont travaillé à la bibliothèque pendant le mois de juillet 1881 :

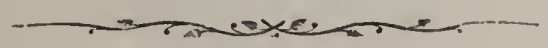
Sculpteurs	69
Peintres	66
Dessinateurs	72
Décorateurs	45
Graveurs	30
Ciseleurs	11
Architectes	7
Bijoutiers	3
Ébénistes	5
Instituteurs ou institutrices	13
Lithographes	2
Divers	49
Total	372

Dont 120 le jour et 252 le soir. — 578 ouvraves ont été consultés.

Relevé numérique par profession des artistes et artisans qui ont travaillé à la bibliothèque pendant le mois d'août 1881 :

Sculpteurs	122
Peintres	105
Dessinateurs	123
Décorateurs	58
Graveurs	55
Ciseleurs	13
Architectes	19
Bijoutiers	5
Ébénistes	5
Instituteurs ou institutrices	16
Lithographes	3
Divers	60
Total	584

Dont 145 le jour et 439 le soir. — 857 ouvrages ont été consultés.



LA NYMPHE DE FONTAINEBLEAU
(D'après le marbre de Benvenuto Cellini qui est au musée du Louvre)

BIBLIOGRAPHIE

Mémoires de Benvenuto Cellini, nouvelle édition, 1881, in-8, illustrée de neuf eaux-fortes, par F. Laguillermie et de reproductions des œuvres du maître. — A. Quantin, éditeur.

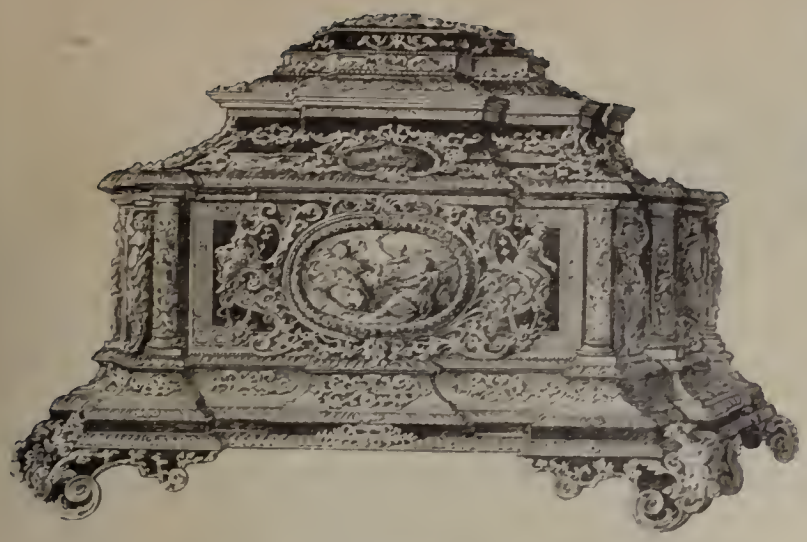
Les *Mémoires* de Benvenuto Cellini sont devenus classiques, et il n'est guère d'ouvrages plus attachants et plus intructifs que celui-ci, pour ce qui concerne la société italienne du XVIe siècle, les mœurs des artistes et des grands seigneurs, ainsi que les rapports établis entre ceux-ci.

C'est la peinture fidèle de l'époque dans un style mouvementé, très franc, plein de verve, qui laisse voir en toute vérité le fond du caractère de l'orfèvre florentin. Benvenuto y raconte sa vie entière, presque jour par jour, depuis sa naissance (1500) jusqu'en 1562. Ses débuts dans la carrière, sa naïve vanité, son outrecuidance prodigieuse autant que précoce, la fertilité de son esprit d'invention et son habileté d'artiste, ses aventures, ses nombreux travaux à Florence, son voyage en France et son séjour près de François Ier, tout cela est dit avec entrain, tout cela vit et palpite dans ces *Mémoires*, qui sont aussi intéressants qu'un roman, et en même temps de la plus précieuse valeur pour l'histoire artistique. Benvenuto Cellini y donne plusieurs indications sur quelques-uns des ouvrages d'orfèvrerie sortis de sa main et aussi sur les sculptures monumentales exécutées par lui. Ainsi soici la description qu'il fait de la salière exécutée à la demande du cardinal de Ferrare, pour François Ier, et qui, placée aujourd'hui à la bibliothèque de Vienne, en Autriche, est une des rares pièces authentiques du célèbre artiste :

AIGUIÈRE EN SARDOINE ORIENTALE
AVEC MONTURE EN OR ÉMAILLÉ
PAR BENVENUTO CELLINI

« Le cardinal (de Ferrare) me demanda aussi, dit Benvenuto Cellini, le modèle d'une salière qui ne ressemblât en rien à ce qui s'était fait jusqu'alors dans ce genre... Je plaçai sur une base ovale, longue de près de deux tiers de brasse, deux figures de la dimension de plus d'une palme, représentant la Terre et l'Océan, assis et les jambes entrelacées, par allusion à ces longs bras de mer qui entrent dans les terres. Dans la main gauche de l'Océan, je mis un navire splendidement travaillé et propre à contenir le sel. Le dieu était assis sur quatre chevaux marins, et, de la main droite, tenait son trident. La Terre, sous la forme d'une femme aussi belle et aussi gracieuse que j'avais su l'imaginer, avait une main appuyée sur un temple richement décoré, destiné à recevoir le poivre. De l'autre main, elle tenait une corne d'abondance, où j'avais rassemblé tout ce que je connaissais de plus magnifique au monde. Au-dessous de la déesse, on voyait tous les plus beaux animaux que produit la Terre, et au-dessous de l'Océan, tous les poissons et les coquillages que je pus introduire dans un si petit espace. Enfin, l'ovale, dans son épaisseur était couvert de riches et nombreux ornements. »

Cette description est la plus précise que Benvenuto ait



COFFRET EN OR, ARGENT ET ÉCAILLE

(Palais Balby à Gênes).

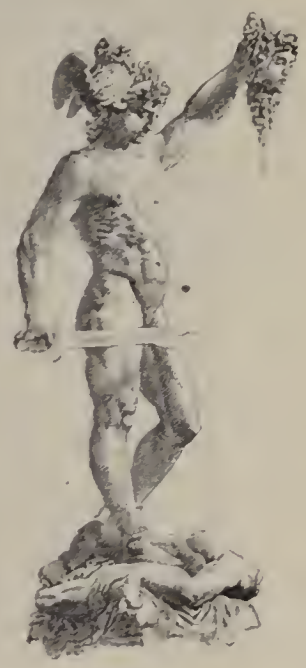
SALIÈRE EXÉCUTÉE POUR FRANÇOIS Ier

(Cabinet des antiques à Vienne).

PREMIÈRE PENSÉE DE PERSÉE

(D'après un dessin conservé à Florence).

BAS-RELIEF DE LA STATUE DE PERSÉE.



PERSÉE

(D'après le bronze de Benvenuto Cellini sur la place dei Lanzi, à Florence).

MORT DE MÉDUSE

(Médaille en argent du Vatican).

TRIOMPHE DE CHARLES-QUINT

(Médaillon du Vatican).

ŒUVRES DE BENVENUTO CELLINI.

donnée dans ses *Mémoires*. D'autres travaux sont mentionnés, mais sans grands détails, sauf les projets présentés au roi François Ier pour la décoration du palais de Fontainebleau.

Tout ce qui appartient d'ailleurs à la sculpture proprement dite occupe dans le livre une plus grande place que les objets d'orfèvrerie. Rien de plus curieux, par exemple, et de plus émouvant que les chapitres consacrés à l'exécution de la statue de Persée, qui orne la place dei Lanzi, à Florence, aux difficultés de la fonte, aux railleries adressées à ce sujet par le duc Côme de Médicis à Benvenuto, et, enfin, au triomphe de l'artiste, qui ne se ménage jamais les compliments à lui-même, et en cette occasion moins qu'en toute autre. A part les grands morceaux de sculpture, comme le *Persée*, comme la *Nymphe de Fontainebleau*, destinée à la Porte dorée du palais de Fontainebleau, puis envoyée par Henri II au château d'Anet, avant d'être placée au musée du Louvre, où elle figure aujourd'hui, Benvenuto Cellini a parlé en termes trop vagues de la plupart de ses œuvres pour qu'il soit possible de reconnaître celles qui pourraient subsister réellement à l'heure qu'il est dans les riches collections publiques ou privées. M. Alfred Darcel, dont l'autorité est considérable en pareille matière, semble restreindre étrangement le nombre des pièces authentiques du maître, quand il dit : « Comme orfèvrerie, au contraire, il n'existe qu'une seule œuvre incontestable : c'est la salière de François Ier, maintenant à la bibliothèque de Vienne. Or, à en juger par cette pièce, Cellini était loin de posséder comme orfèvre les qualités qui le distinguaient comme sculpteur. Qu'il ait composé de nombreuses pièces d'orfèvrerie, cela est certain ; mais que toutes celles qu'on lui attribue soient de lui, c'est autre chose. » A la salière de François Ier, on ajoute, cependant, parmi les œuvres sorties de sa main quelques médailles (la meilleure est celle de François Ier), la monture d'une coupe en lapis-lazuli, ornée d'anses en or émaillé, le couvercle, aussi en or émaillé, d'une autre coupe, conservée comme la première dans le Cabinet des Gemmes, à Florence, etc.

La nouvelle édition des *Mémoires de Benvenuto Cellini* que donne M. A. Quantin est assurément la plus parfaite et la plus luxueuse qui ait été publiée jusqu'à ce jour. L'éditeur a conservé la traduction de M. Léopold Leclanché, parue en 1847, et qui est bien supérieure, en effet, aux deux autres que nous possédons en français, celles de Saint-Marcel et de Fargasse. Seulement la disposition des chapitres a été modifiée conformément à la version récente que M. Eugenio Camerini a fait paraître à Milan, d'après le manuscrit original de Benvenuto Cellini. Des notes nouvelles ont, en outre, été ajoutées à celles de M. Leclanché. C'est M. Franco qui s'est chargé de cette besogne et s'en est acquitté avec beaucoup de soin. Quant à l'illustration, elle comprend neuf eaux-fortes, dues à M. F. Laguillermie, ainsi que quelques reproductions d'après les œuvres de Benvenuto Cellini. L'éditeur a eu l'idée d'employer pour ces reproductions un procédé nouveau qui, avec un vernis d'or ou d'argent mêlé à l'encre d'imprimerie, colore les objets et les revêt par parties de l'éclat du métal. C'est une tentative incomplète, d'un effet discutable, mais dont on pourra néanmoins, à l'avenir, s'inspirer en continuant mieux l'expérience. Ainsi, l'or ou l'argent font, cela est certain, mauvais ménage avec l'encre noire d'imprimerie, en colorant avec le vernis, dont il est question, les anses d'un vase qui sont en or; par ce moyen on accuse trop l'insuffisance de la reproduction du reste du vase qui est en sardoine. Il faudra, à l'avenir, n'employer le vernis que mélangé à une encre de couleur imitant le ton général de l'objet reproduit. Pour les eaux-fortes de M. Laguillermie, elles sont composées d'après certains passages du texte des *Mémoires* et sont bien dans le caractère de l'époque. Il faut citer surtout celle où l'on voit la statue de Persée « livrée définitivement aux regards du public ». Cette planche fait le plus grand honneur à l'artiste.

V. Ch.

COUPE ATTRIBUÉE A BENVENUTO CELLINI
(D'après un dessin de Florence)

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. Quantin.

SOUVENIRS

D'UN

DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

Dans le rapport général que j'ai adressé à M. Bardoux, au commencement de 1878, sur l'ensemble des travaux de ma direction, j'ai publié la plupart des rapports partiels qui avaient motivé en leur temps les propositions suivies d'effet, et approuvées par ses prédécesseurs. Mais il est d'autres propositions que je n'avais pas été assez heureux ni assez persuasif pour faire accepter par mes différents ministres, et qui pourtant, à mon sens, ne manquaient pas d'intérêt et auraient peut-être fait quelque honneur à l'administration qui les eût endossées. Je n'en citerai que trois ou quatre : le projet de concours pour les tombeaux de Molière et de La Fontaine au cimetière du Père-Lachaise ; — le projet de rétablir la mode des cénotaphes,

ou des petits monuments, adossés aux pilastres ou murailles de nos églises, à la mémoire des hommes illustres inhumés jadis dans ces églises; — le projet de participer, par une statue colossale de saint Louis, en cuivre repoussé, au monument que les missionnaires d'Afrique se proposaient d'élever au saint roi, au bord de la mer de Carthage; — celui enfin d'ouvrir un concours européen pour un monument à Pie IX; ce dernier projet, il est vrai, des amis me dissuadèrent de le faire parvenir au ministre, jugeant, avec raison peut-être, que M. Bardoux, dans l'état déjà rétréci et rébellionné des esprits, ne le tiendrait pas pour opportun et ne me saurait nul gré de le lui avoir mis sous les yeux.

Vous m'objecterez, lecteurs, que, même à cette date de 1875, qui fut commune aux trois premiers, même avec des ministres tels que MM. de Cumont et Walon, — étant donnée l'Assemblée qui, par ses égards complaisants pour la minorité démocratique, était en train de faire la République, et lui lâcha la bride malgré ses préjugés antireligieux qu'elle ne cacha jamais, — les temps n'étaient pas propices aux projets ci-dessus, imprégnés, je ne le nie pas, d'une vague odeur de sacristie. Mais vous m'accorderez aussi que, dans leur esprit et dans leur forme, le vrai patriotisme y tenait hautement sa place, car je n'ai jamais su séparer, quant à moi, l'avenir de mon pays de ses traditions originelles, civiles et religieuses. Il n'est point d'arbre, si vous attaquez et meurtrissez ses racines, qui ne doive à bref délai dépérir et tomber.

I

Le 22 février 1875, je recevais du ministre la lettre suivante, qui fut reproduite par quelques journaux :

Monsieur le directeur,

Mon attention vient d'être appelée sur l'état de dégradation où se trouvent, dans le cimetière du Père-Lachaise, les tombeaux de Molière et de La Fontaine. Il me paraît indispensable, pour l'honneur des lettres, de mettre fin à un pareil état de choses. Vous voudrez bien, en conséquence, m'adresser d'urgence un rapport à ce sujet. Vous examinerez spécialement la question de savoir si nous devons nous contenter de simples réparations, ou s'il ne conviendrait pas, au contraire, d'élever à Molière et à La Fontaine des monuments dignes à la fois de ces grands poètes et de la France qui les compte parmi ses plus illustres enfants.

Recevez, monsieur le directeur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

Le Ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts,

A. DE CUMONT.

Cette dépêche, je ne le sus que plus tard, était provoquée par une note de l'Académie française, qui signalait au ministre l'état, assez honteux en effet, de délabrement des deux tombeaux du Père-Lachaise. La presse en fit aussitôt assez grand bruit. Le lendemain du jour où elle avait reçu du ministère communication de la lettre de M. de Cumont, je voyais pleuvoir autour de moi des demandes d'architectes et de sculpteurs ; des articles très remarquables furent publiés à cette occasion ; je citerai entre autres ceux de M. Édouard Drumont, dans la *Liberté* du 26 février et du 2 mars, où se trouvaient produits des documents absolument nouveaux et des plus étranges, sur la livraison à Alex. Lenoir des restes de Molière et de La Fontaine par l'administration municipale du IIIe arrondissement (Division de Brutus), le 18 floréal an VII, et sur leur dépôt dans les cercueils du musée des monuments français, le 17 thermidor an VII et le 17 vendémiaire an VIII.

Quant à moi, après l'enquête nécessaire et attentive, je répondais à M. de Cumont :

1er mars 1875.

Monsieur le ministre,

Conformément à la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'adresser, je suis allé visiter au cimetière du Père-Lachaise les tombeaux de Molière et de La Fontaine. J'ai constaté qu'en effet ces monuments, qui contiennent les restes des deux génies les plus populaires de la France, se trouvaient dans un état de dégradation tout à fait indigne de notre pays. J'ajouterai, monsieur le ministre, que, même à leur origine et avant le ravage des années, ces monuments n'ont jamais été dignes des noms illustres qui y sont inscrits.

Il ne faut point s'en prendre toutefois au bon citoyen qui les édifia; il convient au contraire de louer la piété patriotique qui les lui fit élever avec les faibles ressources dont il disposait, et qui sauva, en somme, des dernières profanations et peut-être de la voirie ces ossements qui nous sont sacrés à tous.

Vous n'ignorez pas, monsieur le ministre, que ces restes de Molière et de La Fontaine, qui reposaient depuis un siècle dans le cimetière Saint-Joseph, furent exhumés le 6 juillet 1792 et ne furent transportés aux Petits-Augustins que le 7 mai 1799, après les plus tristes vicissitudes et le plus honteux abandon. M. Alexandre Lenoir, qui leur offrait enfin un abri dans le musée des monuments français, les conserva dans ce qu'il appelait son *Élysée,* jusqu'au 6 mars 1817, jour où, après avoir été présentés à l'église Saint-Germain-des-Prés, ils furent conduits au cimetière du Père-Lachaise.

Les tombeaux que nous leur voyons aujourd'hui sont les mêmes que ceux auxquels le public s'était accoutumé dans le jardin des Petits-Augustins; ils n'ont rien, il faut le dire, des monuments funèbres de l'époque des deux grands poètes. M. Lenoir, je le répète, fit pour le mieux et obéit à la mode un peu maigre de son temps; mais, rien qu'en recueillant des ossements délaissés, il rendit à l'honneur de la France un immense service. Aujourd'hui ces deux tombeaux nous paraissent un peu mesquins quand on les mesure à

ce qu'ils contiennent. De plus, les matériaux, qui n'étaient pas de l'espèce la plus durable, se sont rongés et délités; l'inscription de la tombe de Molière est devenue difficile à lire, certaines lettres se sont détachées, deux des masques comiques et la couronne en bronze sont tombés. Le sarcophage de La Fontaine est dans un état de dégradation pire encore, quant à la pierre; l'inscription ancienne a disparu; les ornements en bronze (le renard placé sur la tombe et les bas-reliefs représentant des sujets de fable) sont néanmoins mieux conservés.

S'il ne s'agissait que d'une réparation devenue imminente et indispensable, je vous proposerais, monsieur le ministre, de modifier complètement le choix des matériaux et de substituer le granit ou le marbre à des pierres que le temps a dévorées trop vite. Mais, si j'ai bien compris l'esprit de votre lettre, ce n'est pas en réalité une simple restauration que vous jugeriez bon d'entreprendre pour des tombes qui ne présentent en elles-mêmes aucun intérêt d'art ni d'ancienne tradition. Vous croiriez, et cette pensée vous fait le plus grand honneur, qu'il convient plutôt « d'élever à Molière et à La Fontaine des monuments dignes à la fois de ces grands poètes et de la France, qui les compte parmi ses plus illustres enfants ». Le monde entier des lettres partagera votre sentiment, et j'ai cherché les moyens d'entrer le mieux possible dans vos vues.

Il est fâcheux, monsieur le ministre, que la France ne possède pas un Campo-Santo comme en consacraient à leurs morts fameux les plus petits États de l'ancienne Italie : l'Angleterre a son Westminster, Florence son Santa-Croce; mais la loi ne nous permet plus, à nous, de confier aux églises les restes de nos grands hommes[1], et c'est dans un cimetière qu'il faut chercher leur place.

Il appartiendrait certainement à la ville de Paris et à son administration de tracer sur une des hauteurs qui l'environnent un champ sacré, un asile monumental où viendraient se reposer les plus glorieux de nos morts : le respect traditionnel du Parisien pour la mort trouverait certes là à se manifester noblement et à satisfaire ses plus religieux instincts. Il n'est pas douteux que l'édilité parisienne ne s'honorât beaucoup aux yeux de ses administrés par l'exécution d'un pareil projet.

Sur l'emplacement assez étroit qu'occupent aujourd'hui côte à côte les tombes de Molière et de La Fontaine, il semble assez difficile d'élever deux monuments dans les conditions d'importance et de splendeur que rêvera pour eux l'admiration nationale, et je ne vois dans le cimetière du Père-Lachaise qu'une place véritablement convenable, ce serait au milieu et à mi-côte de la large avenue qui de la porte principale conduit à la chapelle.

La ville de Paris, qui rentrerait en possession d'un terrain profitable, ne saurait vous refuser les quelques mètres carrés destinés à décorer l'entrée de sa plus importante nécropole par deux tombes jumelles consacrées à ce que la France a eu de plus glorieux.

Quant aux dépenses qu'entraînerait l'exécution des soubassements et des marbres sculptés, il ne faut pas se dissimuler qu'elles devraient être considérables, plus considérables que n'en pourra supporter de sitôt le budget des beaux-arts. Mais ce sera là une œuvre nationale à laquelle ne refusera certainement son vote aucune Assemblée française, et si l'Assemblée ne croyait pouvoir s'y associer, je suis convaincu qu'il nous serait facile de pourvoir aux nécessités de l'entreprise par l'appel à une souscription nationale.

1. Je n'eusse jamais, pas plus alors qu'aujourd'hui, proposé, pour cette destination, la basilique de Sainte-Geneviève. L'épreuve a été faite en 1791 et en 1830, et il faut avouer qu'elle n'a point réussi. Prud'hon est d'accord là-dessus avec Michelet, M. J. Claretie et tous les républicains de bon sens. Dans sa lettre du 14 juillet 1881, Mme Michelet, parlant au nom de son mari, réclamait pour Mirabeau, au Père-Lachaise, juste la place que, six ans auparavant, je proposais pour Molière et La Fontaine.

Quel que soit, monsieur le ministre, le parti que vous adoptiez pour la place des tombeaux et l'ouverture des crédits nécessaires, il est un principe que je dois vous proposer dès aujourd'hui : c'est celui du concours national à ouvrir pour les deux monuments de Molière et de La Fontaine. Jamais plus beau sujet ni mieux fait pour les inspirer ne fut offert aux artistes de notre pays, et je ne doute pas que les plus illustres de notre école ne s'empressent d'y prendre part. Si vous approuvez ce principe, j'aurai l'honneur, après avoir pris vos décisions relativement aux questions d'emplacement et des moyens d'exécution, de vous soumettre prochainement le programme du concours, programme qui demande quelque loisir pour être convenablement étudié.

J'ai l'honneur d'être, avec un profond respect, monsieur le ministre, votre très humble et très dévoué serviteur.

Le Directeur des beaux-arts,

Signé : Ph. de Chennevières.

L'occasion était unique en effet, et jamais nos sculpteurs du XIXe siècle n'en retrouveront une plus belle, de renouveler les merveilles des Anguier, des Girardon et des Coysevox. Pensez donc à la taille de ces deux génies, les plus français de France et les plus aimés, et à leur popularité universelle. M. de Cumont n'eut pas le temps d'ailleurs d'assister, comme ministre, à l'effondrement subit de sa généreuse pensée. M. Wallon venait à peine de s'asseoir dans son fauteuil qu'il recevait la lettre suivante des promoteurs mêmes de l'affaire, lettre qui, tombant dans les mains d'un ministre débutant, naturellement économe et peu porté aux choses d'éclat, devait couper court à tout. Ainsi fut-il.

NSTITUT DE FRANCE

ACADÉMIE FRANÇAISE

Paris, le 17 mars 1875.

LE SECRÉTAIRE PERPÉTUEL

A monsieur le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts.

Monsieur le ministre,

Je réponds tardivement à la lettre que votre prédécesseur, l'honorable M. de Cumont, a bien voulu m'adresser le 8 de ce mois. Elle n'est parvenue au secrétariat de l'Institut que le 13, et il n'a pu en être donné communication à l'Académie que dans sa séance d'hier.

Par cette lettre, monsieur le ministre transmettait à la Compagnie, en lui demandant son avis, copie d'un rapport de M. le directeur des beaux-arts sur la restauration devenue nécessaire des tombes de Molière et de La Fontaine, dans le cimetière du Père-Lachaise.

Sans méconnaître ce que les propositions de M. de Chennevières ont de patriotique et

d'élevé, l'Académie croit devoir s'en tenir au vœu modeste, et d'un accomplissement facile, qu'elle a d'abord exprimé.

La gloire, toujours si présente, de nos deux grands poètes, ne semble pas réclamer, pour s'entretenir et se perpétuer, des monuments nouveaux. Pour donner satisfaction au sentiment public, c'est peut-être assez que leurs tombes, à la place et sous la forme auxquelles est accoutumée, depuis le commencement du siècle, la piété des visiteurs nationaux et étrangers, n'affligent plus les regards par une apparence fâcheuse de négligence et d'abandon. D'intelligentes et peu dispendieuses réparations suffiraient sans doute à amener promptement un si désirable état de choses.

Veuillez agréer, monsieur le ministre, la nouvelle assurance des sentiments avec lesquels j'ai l'honneur d'être votre très obéissant serviteur.

Signé : PATIN.

Inutile d'ajouter que, conformément aux désirs peu exigeants de l'Académie française, deux ou trois maçons changèrent deux ou trois pierres, replantèrent deux ou trois clous et il ne fut plus jamais question, de par le ministre, ni de Molière ni de La Fontaine.

II

Cependant ce premier projet avait eu presque immédiatement une sorte de post-scriptum, de moindre importance en apparence, mais qui pouvait toutefois offrir à la direction des beaux-arts une série considérable et fort intéressante de travaux à poursuivre. Le 2 avril 1875, j'adressai à M. Wallon la lettre suivante :

Monsieur le ministre,

J'ai reçu hier la visite de M. le curé de Saint-Étienne-du-Mont, auquel le bruit qui s'est fait dernièrement dans la presse à l'occasion des tombeaux de Molière et de La Fontaine avait suggéré la pensée que des monuments convenables pourraient être élevés dans son église à la mémoire de Pascal, de Racine et de Lesueur, qui, tous les trois, y ont été inhumés, et dont elle conserve les inscriptions tumulaires au moins pour les deux premiers.

Je crois, monsieur le ministre, que la mise à exécution de ce projet ferait honneur à la direction des beaux-arts et qu'elle ne pourrait mieux appliquer ses crédits qu'à la commande des bustes de ces trois grands génies français, bustes destinés à faire partie, dans Saint-Étienne-du-Mont, de petits monuments funèbres, pareils à ceux qui, appliqués aux piliers et aux murailles sacrés, remplissaient du XVIe au XVIIIe siècle les églises de France, aussi bien que celles d'Italie et de toute l'Europe chrétienne.

En conséquence, je vous proposerai de confier la commande du buste de Blaise Pascal à M. Allouard, celle du buste de Racine à M. Chervet; la commande du buste de E. Lesueur

à M. Iselin, et de destiner ces trois bustes à l'église Saint-Étienne-du-Mont, pour la décoration d'appliques funéraires dans lesquelles entreraient naturellement celles de leurs épitaphes qui ont été conservées jusqu'aujourd'hui.

J'ai l'honneur d'être, avec un profond respect, monsieur le ministre, votre très humble et très obéissant serviteur.

Le Directeur des beaux-arts,

Signé : Ph. de Chennevières.

L'illusion ne fut pas longue : M. le ministre me renvoya sans retard mon rapport, que j'avais cru plus conforme à ses idées ; seulement, au lieu de signer l'*approuvé* administratif que j'attendais, il avait écrit en marge ces simples mots : « Je ne puis souscrire à ce projet. H. Wallon. » Tout n'est pas rose, je vous l'assure, dans ce métier de directeur des beaux-arts. Combien de fois le même ministre ne devait-il pas me répéter que ce n'est pas lui qui aurait jamais approuvé les rapports sur la décoration du Panthéon ; mais la troisième épreuve était mieux faite encore pour m'enlever toute patience et tout courage !

III

Un jour je vis entrer dans mon cabinet, au Palais-Royal, un grand moine blanc, de stature et de figure superbes, dont la robe religieuse était couverte d'un vaste burnous arabe, et qui s'annonça à moi comme envoyé de l'archevêque d'Alger. Il venait m'entretenir d'un projet de Mgr Lavigerie, et me parla d'un monument funéraire en l'honneur de saint Louis, qu'il s'agissait de reconstruire sur la colline de Byrsa, l'ancienne citadelle de Carthage, là où était mort, en 1270, aux portes de Tunis, le vaillant patron de la France. Charles X, le lendemain même de la prise d'Alger, s'était fait céder à perpétuité, par Hussein pacha, bey de Tunis, « un emplacement dans la Maalka suffisant pour ériger un monument religieux en l'honneur de Louis IX, à l'endroit où ce prince est mort », et Louis-Philippe y avait fait bâtir une fort modeste chapelle de vingt-cinq mètres carrés. On voulait faire plus digne de la France, car la chapelle nouvelle, d'un caractère mieux d'accord avec l'architecture africaine, devait servir de centre à deux établissements hospitaliers, rappelant aux populations de ces côtes la charité du saint roi. Je répondis tout d'abord à ce représentant de la noble congrégation des missionnaires d'Afrique qu'il ne devait point compter sur la direction des beaux-arts po aider de ses fonds à la construction dont il me parlait,

mais que le jour où il serait question de la décoration de l'édifice, je regarderais comme un devoir pour mon administration de coopérer au décor d'un monument où était intéressé l'honneur de la nation. Il fut convenu que je le reverrais quand le moment serait venu, et qu'il me communiquerait alors les plans de l'architecte. Très peu de temps après, me trouvant en vacances dans ma petite ville de Bellesme, la rencontre d'une lecture dans un journal me donna l'occasion d'écrire directement, le 25 août 1875, la lettre suivante à Mgr l'archevêque d'Alger :

Monseigneur,

Aujourd'hui, jour anniversaire de la mort et de la fête de saint Louis, dans la petite ville devant laquelle, pour la première fois, avec sa mère Blanche de Castille, il vit la guerre et combattit la trahison, je lis la lettre éloquente que vous adressez à la Société des missionnaires, fondée par vous à Alger, pour les encourager à la restauration du sanctuaire élevé au saint roi sur les ruines de Carthage.

Je m'estimerais bien heureux, monseigneur, de pouvoir contribuer, selon mes forces, à votre bonne œuvre et à votre pensée patriotique, en proposant à M. le ministre de faire participer la direction des beaux-arts à la décoration de ce monument si profondément national.

Il y a quelques semaines déjà, dès qu'il fut question de l'entreprise par vous de ce glorieux travail, je m'étais enquis des plans du premier édifice, élevé, je crois, vers 1840; mais je n'avais pu me les procurer. Il me paraît aujourd'hui plus simple de m'adresser directement à Votre Grandeur pour savoir si une figure agenouillée ou couchée du roi saint Louis et un ou deux bas-reliefs ne trouveraient point une place convenable dans la chapelle projetée par vous et quels en devraient être les dimensions et les sujets.

Ce serait, je le répète, monseigneur, un grand honneur pour la direction des beaux-arts de prendre part, — dans la mesure de ses humbles ressources, et en espaçant ses commandes selon les nécessités de ses crédits — à une œuvre si éminemment française, et je ne doute point que M. le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts ne voulût bien approuver la proposition qui aurait pour but de glorifier sur une terre étrangère, sanctifiée par sa fin admirable, le plus vraiment grand de nos rois, dont lui-même a écrit l'histoire.

J'ai l'honneur d'être, avec un profond respect, monseigneur, votre très humble et très dévoué serviteur.

Ph. de Chennevières.

Le 17 septembre, Mgr Lavigerie voulait bien m'annoncer la prochaine visite de l'architecte porteur de l'avant-projet du monument; ce ne fut toutefois qu'en janvier 1876 que le R. P. Charmetaux, supérieur des missionnaires, vint se représenter à moi avec un petit plan indiquant suffisamment la forme, dans le goût arabe, non seulement de l chapelle avec les autels

CÉRAMIQUE LYONNAISE

PLAT DE JOSEPH COMBE

(Musée d'art et d'industrie de Lyon.)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

de saint Louis, de sainte Geneviève et de saint Denis, mais aussi du portique à colonnade cintrée qui l'encadrait en arrière, et des deux vastes caravansérails, également à portiques, qui la flanquaient à distance des deux côtés; l'un, destiné à servir d'asile pour des vieillards incurables; l'autre, devant former asile pour des enfants orphelins. Ce qui me frappa dans l'heureuse combinaison architecturale de la chapelle, sorte de grand tombeau de marabout, où, dans le support des coupoles, le style africain se combinait ingénieusement avec certains détails de style roman, rappelant le terrain de France et l'époque du pieux héros couronné, ce fut une statue équestre colossale qui, juchée sur un haut piédestal dominant le porche de l'édifice, regardait vers la mer et devait frapper de loin la vue des navigateurs abordant aux côtes de Tunis. Je me dis que la grande œuvre d'art du monument, c'était cette statue, et je me demandai comment nous pourrions aider à son exécution. Quelques jours après je me rencontrai avec le préfet de la Seine, M. Ferdinand Duval, et comme je savais — par la quasi-commande faite par lui au sculpteur Jacquemart d'une statue équestre de Philippe-Auguste, pour l'une des places de Paris — qu'il entrait dans sa pensée de décorer divers points de sa grande ville d'œuvres considérables de cette sorte, je lui demandai s'il ne consentirait point à partager avec la direction des beaux-arts les frais du modèle d'une statue équestre de saint Louis, dont la place était tout indiquée à l'extrémité de l'île portant le nom du saint roi, et qui aurait certainement produit de ce côté de l'entrée de Paris un effet admirable. J'avais calculé que les frais du modèle étaient, dans les travaux de cette nature, la dépense relativement la plus onéreuse; s'ils étaient partagés entre la préfecture de la Seine et la direction des beaux-arts, l'affaire devenait bonne pour chacune des deux administrations, et je n'aurais plus, pour ma part, qu'à songer à l'exécution de la statue en cuivre repoussé, système peu coûteux, et convenant à merveille, par sa légèreté, à la place que l'œuvre devait occuper là-bas, sur un piédestal qu'il ne devait point écraser. M. Ferdinand Duval ne refusa point mon offre, dont nous devions reprendre plus tard la discussion, et je crus enfin que l'heure avait sonné de soumettre l'affaire à M. Wallon. Je me souviens que, naïvement, pour adoucir par tous les moyens possibles la rigidité du ministre parcimonieux et me rendre favorable l'historien de saint Louis, j'avais emporté dans ma poche, pour le lui offrir, un petit livre dont Sainte-Beuve a dit quelque part deux mots élogieux, les *Aventures du petit roi saint Louis devant Bellesme*. J'entre dans le cabinet du ministre, mon innocent petit livre à la main, j'explique de mon mieux le but de ma visite, les préli-

minaires de la négociation et les moyens prévus et étudiés. M. Wallon — que saint Louis et Jeanne d'Arc le lui pardonnent! — ne me laissa même pas aller jusqu'au bout. Il m'arrêta net, de l'air obstiné et sans grâce qu'il savait si bien prendre, et qui cassait bras et jambes de ses chefs de service. Dieu et le secrétaire général du ministère savent seuls dans quel état d'exaspération je refranchis ce jour-là la porte de ce cabinet que les plus désireux de bien faire n'ouvraient jamais qu'à regret.

Cependant comme il est dit qu'il n'est pas l'un des ministres sous qui j'ai servi, auquel je n'aie à cœur d'avoir quelque obligation, je tiens (malgré toute une année quasi perdue dans une inaction forcée) à confesser que je dois à M. Wallon cette reconnaissance qu'il m'a autorisé à organiser, d'accord avec l'*Union centrale,* l'exposition des tapisseries anciennes, par laquelle fut éclairée en une fois la tradition complète de cet art bien français, et aussi qu'il m'a permis d'attacher le grelot, dans le conseil supérieur des beaux-arts, de la grandissime question de l'enseignement du dessin dans les établissements d'instruction primaire et secondaire. Je dois même ajouter que cette question, si claire à son origine, si embrouillée et délaissée depuis, fut poussée par lui avec plus d'ardeur et de bonne volonté que je n'en ai rencontré dans les ministères suivants.

IV

Le dernier rapport que j'ai à citer ici s'explique assez de lui-même; quand je le relis, je ne puis me défendre de penser qu'il fallait que je me sentisse, déjà à cette heure du 13 février 1878, bien fatigué de ma fonction et bien pressé de la quitter, pour songer à tracer sur le papier une telle proposition. Oser la glorification d'un pape qui, seul entre les souverains de l'Europe, manifesta fièrement sa pitié pour la France en son heure d'agonie, pour la France à laquelle il devait ses propres malheurs et l'abattement de l'Église; — quel est le ministre de la République française qui eût survécu vingt-quatre heures à l'approbation d'un tel projet? C'était folie, et il n'en faut point demander de cette espèce aux hommes d'État de notre temps.

Monsieur le ministre,

La Rome moderne n'a pas, dans ses édifices sacrés, de monuments plus considérables que les tombeaux de ses papes. On dirait que l'art a voulu résumer là, en chaque siècle, ses combinaisons les plus savantes et ses inspirations les plus élevées. Les artistes de tous les pays y ont apporté leur part de génie, aussi bien nos Français, les Jean de Douai, les

Francheville, les Legros, les Théodon, que le Danois Thorwaldsen, que le Flamand Duquesnoy, que les plus illustres enfants de toutes les principautés italiennes. Ces œuvres se sont toujours exécutées dans Rome, alors que Rome était, par excellence, la ville d'élection des sculpteurs, la patrie des chefs-d'œuvre. Aujourd'hui que notre École française de sculpture se croit en droit de le disputer à toute école contemporaine, ne jugerez-vous pas, monsieur le ministre, que nos statuaires auraient quelque titre pour concourir avec leurs rivaux d'Italie, de Belgique, d'Angleterre ou d'Allemagne, quand il s'agira de l'exécution que le respect universel va élever dans Rome au pape Pie IX. Consultez les artistes d'Europe et d'Amérique, tous vous diront qu'ils regarderaient comme leur gloire suprême d'avoir une œuvre capitale, le tombeau de Pie IX, placée et livrée à l'étude de toutes les générations dans l'une des basiliques de la ville éternelle. Ne pourrait-on point prendre occasion de l'Exposition universelle de 1878, où fonctionnera un jury international destiné à récompenser les œuvres de toutes les écoles, pour soumettre à ce jury les projets d'un concours qui intéresse le monde entier, le tombeau du pape Pie IX?

J'ai l'honneur de soumettre à monsieur le ministre des cultes et des beaux-arts la pensée d'un tel concours, m'en remettant à lui pour arrêter ou approuver un projet qui serait en lui-même une grande provocation à l'élan de toute notre école de sculpture, sûre à l'avance d'un triomphe éclatant, en même temps qu'un juste hommage à celui qui fut tendre à la France au milieu de ses propres angoisses, et dont la force d'âme généreuse et inflexible et la sérénité héroïque ont fait l'admiration de toutes les nations, j'allais dire de toutes les religions.

J'ai l'honneur d'être, avec un profond respect, monsieur le ministre, votre très humble et très dévoué serviteur.

Le Directeur des beaux-arts,

PH. DE CHENNEVIÈRES.

En voilà assez pour ce chapitre, — projets avortés, rêves en l'air, fumée, fumée, — et qui valent à peine qu'on s'en souvienne. Même les entreprises commencées par moi dans des conditions qui semblaient durables, ne les ai-je pas vues tourner en fumée, elles aussi? La seule observation que je veuille noter ici, en forme de moralité à l'usage de mes successeurs, c'est que si, comme leur devoir le leur commande, ils mettent sérieusement le bien de l'art éternel au-dessus du bien de la politique passagère, ils devront considérer que les monuments religieux sont autrement propres que les édifices civils au développement de ce que les vrais artistes portent de supérieur dans leur génie; et que, même dans une époque athée, — l'homme étant, selon la définition antique, un animal religieux, — c'est aux murailles d'un temple ou aux stèles d'un campo-santo qu'ils suspendront toujours de préférence leurs plus nobles et leurs plus enthousiastes inspirations.

PH. DE CHENNEVIÈRES.

LES

FAIENCES LYONNAISES AU XVIIIe SIÈCLE

NOTES ET DOCUMENTS

INFLUENCE DE L'ÉCOLE DE MOUSTIERS : JOSEPH COMBE FRANÇOISE BLATTERAN-LEMALLE, PATRAS, DOUTRE

Lorsqu'on examine attentivement les produits catalogués comme provenant des fabriques de Moustiers, on est frappé tout d'abord de leur excessive multiplicité. Des dissemblances de coloration, de dessin, de fabrication apparaissent ensuite aux yeux de l'observateur, qui se prend à douter de l'homogénéité de production assignée à ces ouvrages si divers dans leur apparente uniformité. La pensée d'une pluralité de provenance s'impose à l'esprit. On cherche vainement toutefois la solution du problème dans l'étude des produits sortis des nombreuses usines du midi. Ces dernières ont imprimé à leurs ouvrages un cachet indélébile qui les rattache d'une manière étroite au genre cultivé à Moustiers.

Mais si les regards se portent ailleurs, vers d'autres régions, la lumière luit, tout s'explique, le problème est résolu. C'est qu'en effet l'école céramique innovée par les potiers provençaux, et caractérisée par le décor mis à la mode par Bérain et Toro, et avant ces artistes par le vieux Du Cerceau, cette école eut en plusieurs villes de France, notamment à Lyon et à Clermont-Ferrand, des représentants de talent. Quelques-uns furent de vrais maîtres,

si l'on en juge par la valeur artistique des ouvrages qu'ils ont laissés. A la tête de ces derniers nous plaçons le céramiste lyonnais Joseph Combe, signataire de pièces remarquables à tous les points de vue.

Originaire de Moustiers, Joseph Combe, après avoir travaillé à Marseille, vint fonder à Lyon en 1733, de concert avec Jacques-Marie Ravier, marchand faïencier de cette ville, une manufacture de faïence au faubourg de la Guillotière. Par lettre patente du 31 mars 1733, Louis XV accorda aux fondateurs un privilège de dix ans, avec permission de faire mettre à l'entrée de leur établissement un tableau aux armes du roi avec l'inscription : *Manufacture royale de fayance* et d'y avoir un portier à la livrée de Sa Majesté. Ce détail n'est pas inutile à relever pour la future classification de quelques produits indéterminés, marqués d'une fleur de lis.

En 1736, Jacques-Marie Ravier s'étant retiré, Françoise Blatteran, dame Lemasle ou Lemalle, s'associa à Joseph Combe, qui, l'année suivante, lui céda son privilège. L'usine dont le siège avait été transféré à la Côte-Saint-Sébastien, dans un emplacement loué par les Dames de l'abbaye royale de Saint-Pierre-les-Nonnains, devint alors la propriété exclusive de Françoise Blatteran.

Un arrêt du conseil d'État, en date du 22 avril 1738, régularise en ces termes la situation de la dame Lemalle :

« Sur la requête présentée au roi en son conseil par Françoise Blatteran, femme de Louis Lemasle (elle signe Lemalle), et de lui autorisée pour son commerce, contenant que Sa Majesté, par arrêt de son conseil du 31 mars 1733, auroit permis au sieur Joseph Combe et Jacques-Marie Ravier d'établir une manufacture de fayance dans l'un des fauxbourgs de la ville (Guillotière) et d'y faire fabriquer, à l'exclusion de tous autres, des ouvrages de fayance de toute espèce et qualité, pendant l'espace de dix années consécutives, à compter du premier du mois d'avril prochain..... ; que cette entreprise n'ayant pas eu, dans le commencement, le succès que l'on pouvoit en attendre, le sieur Combe, après la dissolution de la société avec le sieur Ravier, qui a abandonné cette fabrique, a été obligé d'en faire transporter les débris dans la ville de Lyon ; mais qu'ayant depuis formé une nouvelle société avec la suppliante, elle a fait construire, dans un emplacement qu'elle a loué de la dame abbesse de Saint-Pierre et qui est situé sur le boulevart de Saint-Clair à Lyon [1], les logements, les fours et autres bâtiments servant à l'exploitation de cette manufacture ; que d'ailleurs elle a fait venir de plu-

1. Tous les terrains de Saint-Clair étaient compris dans la direction de l'abbaye royale de Saint-Pierre-les-Nonnains.

sieurs endroits des ouvriers, en sorte que, par ses soins et ses dépenses, elle peut se flatter de la réussite de cette entreprise; que cependant le sieur Combe ne s'étant pas trouvé en état de la soutenir et de fournir aux dépenses nécessaires, il auroit, par acte passé devant les notaires de Lyon, le 22 may de l'année dernière, cédé son privilège à la suppliante, avec les effets dépendans de ladite manufacture, de même que les fonds d'avance qu'il pouvoit avoir faits; mais que, comme elle ne peut jouir de l'effet dudit privilège qu'autant que Sa Majesté approuvera son établissement, elle requeroit qu'il lui plût de vouloir bien la subroger au lieu et place desdits Combe et Ravier, et, en considération des dépenses qu'elle a faites, de renouveler en sa faveur, pour dix années, le privilège qui leur avoit été accordé. Vu ladite requête, ledit arrêt du conseil du 31 mars 1733, l'extrait de l'acte de cession faite par ledit Joseph Combe à ladite Lemasle, dudit jour 22 may 1737, autre extrait d'un acte passé devant les notaires de Lyon, par lequel elle a été autorisée par son mari pour faire la régie et exploitation de la manufacture dont est question, ensemble l'avis du sieur prévot des marchands et celui des députés au bureau du commerce; ouy le rapport du sieur Orry, conseiller d'État et ordinaire au conseil royal, contrôleur général des finances, le roy, en son conseil, a subrogé et subroge ladite Françoise Blatteran, femme de Louis Lemasle, au lieu et place desdits Joseph Combe et Jacques-Marie Ravier. En conséquence, permet Sa Majesté à ladite Lemasle de faire fabriquer, à l'exclusion de tous autres, dans la manufacture établie par elle sur le boulevart (rampart) Saint-Clair, à Lyon, des ouvrages de fayance de toutes espèces et qualités, pendant dix années consécutives à compter du premier may prochain. Faisant très expresses inhibitions, etc. »

Pendant vingt ans (de 1738 à 1758), la dame Lemalle dirigea l'exploitation de la fabrique fondée par Combe et Ravier. Elle y déploya une énergie et une activité qui lui attirèrent la protection du consulat.

La générosité des échevins lyonnais, à laquelle Françoise Blatteran eut fréquemment recours, ne se lassa pas de pourvoir aux insuffisances du rendement de l'usine. Un premier secours de 1,500 livres lui fut d'abord alloué pour l'aider à payer le loyer du terrain occupé par la faïencerie; plus tard, elle reçut une pension annuelle de 1,200 livres destinée à couvrir une partie des frais de son exploitation. Cette pension lui fut payée jusqu'à l'expiration de son privilège.

L'usine Blatteran-Lemalle occupait, en 1741, plus de trente ouvriers peintres, tourneurs et autres. L'importance numérique du personnel de l'établissement reste à peu près la même pendant toute la durée de l'exploitation.

Deux fois renouvelé, le privilège de la dame Lemalle prit fin en 1758. A partir de cette époque il n'est plus question d'elle ni de son établissement dans les actes consulaires. Cependant on voit encore le consulat, par délibération en date du 20 avril 1766, accorder un subside de 1,500 livres à un nouveau faïencier, le sieur Patras, dans le but de faciliter l'exploitation d'une manufacture qu'il dirigeait à Lyon, la même sans doute qui avait appartenu à la dame Lemalle [1].

La durée de la fabrique exploitée par le sieur Patras ne nous est pas connue. Nous savons seulement qu'en 1776 elle était encore en pleine activité.

On ne peut omettre de citer, en dehors des noms de faïenciers relevés par les actes, le nom de Doutre, dont l'établissement, situé quai Pierre-Scise, existe encore aujourd'hui [2].

En 1791, trois usines, dont une de porcelaine, travaillaient encore dans le département du Rhône.

Les faïences lyonnaises du XVIIIe siècle, dont nous allons signaler l'existence, peuvent être classées en deux catégories : l'une, artistique, qui embrasse une période de vingt-cinq ans (de 1733 à 1758) et comprend les pièces monochromes (ordinairement bleues) relevant exclusivement de Moustiers ; l'autre, d'un ordre inférieur, qui occupe la seconde moitié du siècle, dans laquelle se rangent les pièces polychromes à fleurs, chinoiseries et sujets de personnages, inspirés tantôt de l'école méridionale, tantôt de l'école nivernaise et quelquefois, mais plus rarement, de l'école de Rouen. Cette classification, bien entendu, ne saurait être considérée comme absolue, d'autant que la variété des décors et la multiplicité des couleurs interviennent à toutes les époques à l'état de règle ou d'exception suivant l'usage dominant. Cependant il est un genre de décor que nous n'avons rencontré sur aucune pièce lyonnaise authentique, c'est le décor à grotesques, imité de Callot, décor qui fut en grande vogue dans les usines provençales. Toutefois, comme on le retrouve, au milieu du XVIIIe siècle, dans la plupart des centres de fa-

1. Voir le travail publié par M. Rolle, ancien archiviste de la ville, dans la *Revue du Lyonnais*, t. XXXI. p. 289 et suivantes, sous le titre *Documents sur les anciennes faïenceries*.

2. Quai Pierre-Scise, n° 24.

Au n° 28 du même quai on voit encore l'enseigne de la maison Sourd :

A L'ENVIE

du — 1718 — pot

Cette enseigne, illustrée d'un sujet sculpté en relief, représente un Hindou, le bâton à la main, se jetant sur un individu (un Chinois?) pour lui enlever une énorme amphore qu'il tient entre ses mains. Elle a été gravée par M. Steyer, dans la *Revue du Lyonnais*, t. XXXI, p. 2.

brication, dans ceux du nord aussi bien que dans ceux de l'ouest, nous serions surpris que les potiers lyonnais ne l'eussent pas appliqué.

Les produits de Joseph Combe, que nous croyons monochromes sans exception, appartiennent de droit à la première catégorie, ainsi que ceux de la dame Lemalle.

On sait que l'atelier Lemalle faisait une grande consommation de *saffre*[1] (*zaffara* des Italiens), nom donné autrefois à l'oxyde de cobalt, et d'*azur*, bleu tiré du lazulite réduit en poudre, ou obtenu artificiellement en pulvérisant sous la meule un verre composé d'un mélange de minerai de cobalt et de sable avec la potasse ou la soude. De cette circonstance on peut induire que la couleur bleue dominait dans le décor. Mais on ne doit pas oublier que cette usine fonctionna pendant vingt ans, de 1738 à 1758. Durant cette longue période, bien des changements, bien des modifications dans le décor primitif durent se produire sous l'influence de la mode ou des exigences des consommateurs[2]. Quant aux faïences de Patras, malgré que nous n'ayons pu en rencontrer une seule portant le nom de cet industriel, nous les croyons généralement polychromes, de même que celles de Doutre. Les unes et les autres rentrent, par le caractère du décor, dans les pièces composant la deuxième catégorie.

STYLE DE MOUSTIERS

FABRIQUE DE JOSEPH COMBE, DE 1733 A 1738

Élevé dans les principes de l'école fondée par les Clerissy et contemporain de ces habiles maîtres, Joseph Combe, dans les rares pièces que nous connaissons de lui, fait preuve d'un talent original, sérieux, digne de fixer l'attention des amateurs.

A tout seigneur, tout honneur. Citons d'abord :

Un plat ovale, de $0^{m},34$ de long, décoré en camaïeu bleu d'un sujet mythologique : *Daphné changée en laurier*.

Le trait, d'un bleu virant à l'empois, est correct, d'une grande netteté ; les figures modelées en bleu, par teintes légères, à la manière des gravures au lavis de Demarteau. Une bordure d'ornement, coupée dans sa partie supérieure par un écusson armorié ayant deux lions pour supports, encadre le

1. Délibération du 14 août 1738, *Actes consulaires*, B. B., 303.

2. Diverses marques attribuées à Olèry présentent des différences qui feraient croire à une collaboration étrangère. Quelques-unes ont une telle concordance avec le nom de Blatterean-Lemalle, que nous faisons de sérieuses réserves sur les attributions faites au céramiste provençal.

sujet qui occupe entièrement le fond du plat. Le marly, très étroit, est contourné d'un large filet doublé en dedans d'une frise courante dans le style de Moustiers et du côté opposé (à l'extrême bord du marly) d'une ligne denticulée inégalement tracée. Tous les marlys des pièces de Combe, style de Moustiers, que nous avons examinés, sont traités de la même façon : ornement courant, un filet toujours large (quelquefois deux) et un trait en zigzag; c'est là, croyons-nous, un usage particulier à l'atelier lyonnais.

Les armoiries sont celles de Camille Perrichon, chevalier de l'ordre du roi, secrétaire de la ville et de la chambre de commerce de Lyon, qui fut prévôt des marchands pendant les années consécutives de 1730 à 1739.

Il portait :

Écartelé aux 1 et 4, d'or, aux 2 et 3 vairé d'argent et de gueules ; à la bordure componée d'argent et de gueules. L'écusson empiète sur le marly et repose sur un cartouche soutenu par deux lions. Il est entouré du cordon de l'ordre du Saint-Esprit et sommé d'une couronne de comte[1].

Au revers du plat on lit en caractères cursifs :

LYON
C.F. (en bleu)
(Combe fecit)

L'émail de fond uni, gras, brillant, est d'un blanc légèrement bleuté, comme dans les pièces de Pierre Clérissy I.

Ce spécimen authentique de la manufacture de Combe classe son auteur au rang des meilleurs céramistes du XVIIIe siècle. Il fait partie de la collection Dommartin, bien connue des Lyonnais, et l'une des plus riches en curiosités locales de tout genre.

Le musée d'art et d'industrie possède, entre autres pièces du même céramiste :

1° Une salière à trois compartiments, dont les parois sont ornées extérieurement de ravissantes arabesques d'un bleu pur un peu sombre. Le couvercle est aussi couvert d'ornements d'une élégance parfaite.

On y voit, deux fois répétée, la marque du plat ci-dessus : C. L'émail de fond est uni, d'un blanc bleuté plus accentué.

Au point de vue décoratif, cette pièce, qui est d'une forme charmante, atteste une fabrication réellement artistique; elle marche de pair avec le plat de Camille Perrichon.

1. L'échevin Pierre Perrichon, père de Camille, portait ses armes écartelées en sautoir et non simplement écartelées comme le prévôt des marchands.

2° Un petit plat rond, à bords festonnés, décoré en bleu dans le goût de Bérain : baldaquin, chimères, buste de femme sur un culot, au centre de la composition ; le tout relié par des arabesques d'une exécution très artistique, quoique un peu lâchée. On dirait d'un croquis fait par une main habile. Fond toujours blanc, bleu vigoureux, mais voilé.

Avec la marque de l'auteur C.

3° Un grand plat octogone, camaïeu bleu intense. Le décor, dans le goût de Bérain, représente au centre Apollon, portant, d'une main, la lyre classique, et de l'autre, le sceptre royal. Le dieu de la musique est debout, sous une arcature supportée par des figures ailées terminées en gaines, au milieu de laquelle s'épanouit un mascaron d'un excellent style. Des chimères, des oiseaux, des arabesques, complètent cette composition très nourrie, plus corsée que le décor ordinaire des pièces du midi. L'émail de fond est d'un blanc plus pur que dans les pièces précédentes, sans avoir encore le laiteux des faïences méridionales.

Quoique non signé, ce plat, par la facture du décor et la coloration particulière du bleu, appartient certainement à la fabrique de Combe. Les remarques faites sur les marlys des pièces signées s'y appliquent avec une rigoureuse exactitude.

4° Une autre pièce du musée industriel, plus importante, doit être également enregistrée, pour les mêmes raisons, à l'actif de notre céramiste. C'est une vasque de fontaine d'un décor bleu à cariatides, arabesques et médaillons fort intéressant et très riche. Les armoiries inscrites au centre de la composition, qui appartiennent à une ancienne famille du Lyonnais, viennent à l'appui de notre attribution. *D'azur au chevron d'or accompagné de trois losanges d'argent ; au chef mouvant, chargé d'un lambel d'or à trois pendants.* Des armes semblables (moins le lambel d'adjonction plus récente) attribuées à Isabelle Aubry, épouse de Félix Régnier, trésorier des finances à Lyon, se retrouvent contre-parties de celles du mari, sur une dalle tumulaire du musée lapidaire, provenant de l'ancien cimetière des pestiférés à l'hospice de la Quarantaine.

5° Pour clore la liste des pièces de Combe, notons en dernier lieu une soupière à décor bleu, à compartiments, dans le style de Bérain. La forme un peu aplatie, à huit pans, appartient encore aux dernières années du règne de Louis XIV. Les anses, remplacées par des têtes de lions, sont rehaussées de bleu. Sous le corps de la soupière, la marque C ; à l'intérieur du couvercle : L. C'est, nous le pensons, un produit de l'usine à ses débuts.

FRANÇOISE BLATTERAN-LEMALLE

DE 1738 A 1758

Comment reconnaître les faïences de la dame Lemalle?

Voilà une question qu'il est plus facile de poser que de résoudre.

Parmi les faïences méridionales, il en est un grand nombre que nous serions disposé à revendiquer en son nom, nous voulons parler surtout de celles attribuées à Joseph Olery. La fécondité extraordinaire de ce potier n'a-t-elle pas lieu de surprendre? Nous avons relevé des variantes si nombreuses et si notables entre les diverses marques inscrites à son actif; quelques-unes sont en telle concordance avec le nom de la vaillante femme qui succéda à Combe et pendant vingt ans fut sur la brèche, que nous nous réservons de les examiner plus tard avec l'attention qu'elles méritent.

A défaut de documents céramiques précis, les témoignages réitérés d'intérêt donnés par le consulat à Françoise Blatteran, le patronage à la fois bienveillant et éclairé dont il ne cessa de l'entourer, attestent d'une manière incontestable la réelle importance de sa fabrication.

Rappelons que le bleu tiré de l'oxyde de cobalt dont l'usine faisait grande consommation était la couleur dominante du décor.

Les deux pièces qui suivent ne portent point de marque, mais elles se rattachent étroitement au genre de Combe. Cependant les bordures ont un caractère original qui indiquerait une évolution dans la direction artistique imprimée aux travaux de l'usine, au moment où la dame Lemalle en prit possession. La blancheur de l'émail de fond témoigne d'une excellente fabrication, ainsi que le décor tracé d'une main habile et exercée, dans la manière de Moustiers.

Plat rond, diamètre : $0^{m},31$, décor camaïeu bleu, aux armes parlantes de la famille Servant qui eut un échevin à Lyon vers le milieu du XVIIIe siècle (1764). Les Servant portaient : *D'azur au cerf d'argent passant sur un tertre de sinople regardant au vent au franc canton*. L'écusson, encastré dans un cartouche d'un bon style, est timbré d'un casque de gentilhomme centenaire, à trois grilles, tourné de profil et orné de ses lambrequins. Une bordure de style particulier circonscrit le marly dans sa partie antérieure.

Une assiette du même service et d'un décor identique accompagne le plat. La bordure est variée.

(AU MUSÉE D'ART ET D'INDUSTRIE)

Ici se place un spécimen qui par sa date appartiendrait à l'association Combe-Lemalle, mais sur lequel nous sommes hésitant. C'est une assiette à décor bleu empois, de la collection Michel et Robellaz à Lyon. Le sujet central représente la figure en pied de sainte Blandine, patronne de la destinataire ; un double cercle concentrique l'encadre, formant une zone circulaire dans laquelle on lit, en caractères cursifs, la légende suivante :

FAIT A LYON LE 14 AVRIL 1738
SAINTE BLANDINE-DAFFLOND

Marly bordé d'un ornement courant. Trait large au pinceau. Fond blanc grisâtre.

Le faire du décor exécuté à main levée, non au poncif, rappelle l'école de Nevers. Quoique d'une provenance irrécusable, l'assiette en question, malgré sa date, ne se rattache d'aucune façon aux produits de Combe, encore moins à ceux de la dame Lemalle, dans lesquels l'influence méridionale est toujours accusée. Cet échantillon, d'ailleurs, ne nous semble pas digne des établissements encouragés par le consulat. Est-ce là un essai individuel ou un spécimen d'une fabrique autre que celles dont les noms ont été conservés par les documents officiels ? C'est ce qu'un autre échantillon nous dira.

PATRAS ET DOUTRE

Ce n'est qu'en 1766 que le nom du faïencier Patras apparaît dans les registres consulaires. Mais il y a lieu de supposer que l'industrie ne chôma pas en notre ville, après le départ de la femme Lemalle. Nous citons plus loin une pièce datée de 1765, dont le faire semblerait indiquer que le nouveau venu travaillait déjà depuis quelques années lorsque la délibération qui le concerne fut prise (20 avril 1766).

Avec Patras et Doutre commence une nouvelle période de fabrication, qui n'est pas sans mérite à ses débuts. La polychromie envahit le décor et l'influence méridionale ne s'y fait plus sentir aussi vivement. Peu à peu la fabrication tombe en décadence; elle perd son caractère artistique. Vers la fin du règne de Louis XVI, elle ne présente plus que des types communs, dont le meilleur ne dépasse pas une honnête médiocrité. Ces derniers peuvent être attribués à Doutre. De même qu'à Nevers, nous trouvons dans les produits lyonnais de la deuxième moitié du XVIIIe siècle des sujets d'un goût douteux, presque toujours accompagnés de légendes excentriques,

parfois licencieuses, dans lesquelles l'esprit gaulois ne brille que par son absence.

Voici, par ordre chronologique, trois pièces fabriquées pour la même personne à des dates différentes, et qui sortent évidemment de la même usine. Elles appartiennent au décor polychrome, généralement usité en France à partir du milieu du XVIIIe siècle. Le jaune y domine. Ces pièces nous intéressent moins par leur mérite technique ou décoratif que par les inscriptions dont elles sont couvertes, et qui marquent les curieuses variantes orthographiques du nom de la destinataire : Anne la Goze (1765), Anne la Creuze (1767), enfin Anne Lacroze (1778). Nous les reproduisons avec la plus scrupuleuse exactitude.

Une veilleuse dont le décor à fleurs, sur fond blanc rosâtre, est polychrome, porte l'inscription suivante au manganèse :

ANNE LA GOZE
MADAME SAINTE
AMBROISE DES
URSULE DE
SAINT IUST
1765.

Écuelle à personnages chinois et fleurs, polychrome, style de Rouen. A l'intérieur sainte Anne et la sainte Vierge enfant. La mère de la Vierge tient une banderole sur laquelle on lit : *Ave Maria*. Trait marqué au manganèse, fond d'émail blanc. Jaune vif ocreux, dominant. Les autres couleurs sont : vert, bleu pur, violet.

On y lit cette légende, tracée en jaune, à droite et à gauche, sous les anses plates :

ANNE-LA-CREUSE
DAME-DE-S^t
AMBROISE

AU-COUUANT
DES-ORSULES
A St IUST
A Lyon 1767.

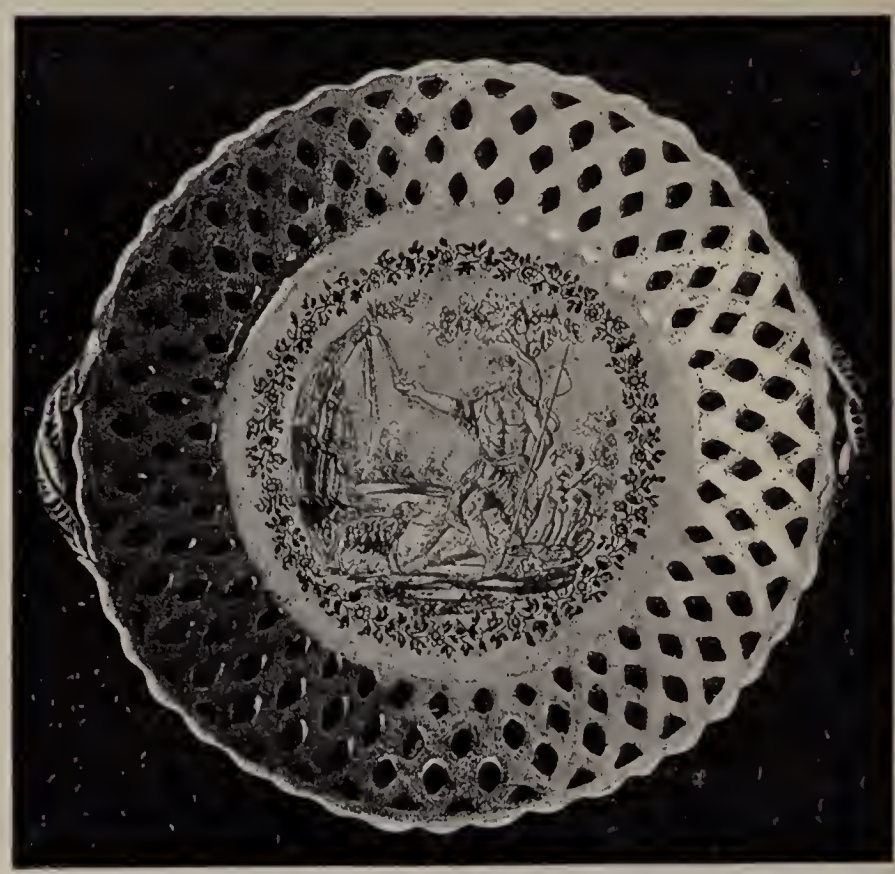
Dans cette pièce, la meilleure des trois, le coloris a toute la puissance du Rouen.

Enfin sur un encrier décoré en bleu, vert, jaune et manganèse, de fleurs et médaillons à personnages en costume Louis XVI, on lit :

ANNE-LACROZE-DE-SAINT
AMBROISE-DÉPOSITAIRE
DES-URSULINES-DE-SAINT
JUST-DE-LION-1778 (en jaune)

Les couleurs sont parfondues dans l'émail qui est d'un beau blanc.

Le musée d'art et d'industrie possède deux corbeilles à fruits, ajourées, qui portent la marque de Patras et précisent le caractère spécial de sa production, au moins pour les dernières années. Elles sont historiées, l'une et l'autre, d'un sujet religieux en camaïeu jaune, entouré d'une ravissante guirlande à feuillages verts coupée de fleurettes alternativement bleues et jaunes, d'une grande légèreté d'exécution. Les parois, découpées à jour, sont relevés



CORBEILLE A FRUITS ATTRIBUÉE A PATRAS.
(Musée d'art et d'industrie de Lyon.)

dans les pleins de traits jaunes avec un quatre-feuilles aux points de jonction.

La fabrication est irréprochable; forme élégante, pâte légère, dense, bien cuite; émail de fond, d'un blanc mat jaunâtre.

La plus ancienne, représentant *saint Jean dans le désert buvant l'eau du rocher,* est signée :

I.P.S
A LYON 1773 (en jaune)

La seconde corbeille, datée de trois années plus tard, montre l'apôtre saint Pierre avec les clefs, accompagné du coq. Au fond, un édicule dont l'architecture rocaille fait songer aux compositions gravées de Delamonce. Elle porte les mêmes indications, le millésime seul est changé.

I.P.S

A LYON 1776 (en jaune)

Ces deux pièces, signées et datées, nous permettent d'attribuer avec certitude au même céramiste deux charmantes assiettes à fond blanc, décorées en camaïeu jaune d'une coloration absolument semblable, que nous avons remarquées dans la collection de M. le comte de Liesville, à Paris. Leur style franchement Louis XV, très artistique, nous reporte aux premiers temps de la fabrique, c'est-à-dire de 1760 à 1770 environ. Nous regrettons de ne pouvoir donner ici la reproduction gravée de ces intéressantes pièces, qui ferait voir, mieux qu'une description, le mérite artistique du décor.

Dans l'une, c'est une composition allégorique : l'Amour perçant le cœur de Philis, qui occupe tout le fond de l'assiette. Le sujet est entouré d'une bordure circulaire formant cadre, divisée régulièrement par des fleurons du meilleur style Louis XV. Sur le marly, une légende explicative disposée en rond. Nous la reproduisons textuellement, sinon dans sa forme :

En sortant l'autre jour
Je trouvay l'Amour
Frappant à ma porte
Que vous lès vous
Luy dis-je d'un ton assés doux
Il entra comme un fou
Me disant que vous importe
Parbleu je vous trouve encore bien plaisant
N'est-on pas bien venu quant on âporte
C'est le cœur de Philis que je vous rends, etc.

Dans l'autre assiette, ayant fait partie du même service, le fond est rempli d'une scène de la vie réelle, empruntée aux mœurs légères de l'époque. On dirait une esquisse de Watteau transcrite sur faïence. Elle en a le charme, la grâce, le ton dégagé, souple, de bon aloi. Les personnages (il y en a trois) sont vêtus à la façon de ceux qu'aimait à peindre l'artiste; ils agissent, ils dansent, ils chantent avec la même désinvolture et, on peut le dire aussi, avec la même distinction.

La bordure est de tout point pareille à celle de la pièce précédente, ainsi que la disposition de l'inscription tirée de quelque chanson du temps

Si jéttois le Berger Paris
A cette aymable table
Et qu'il fallut donner le prix
A la plus adorable
Sans consulter Paris lès Dieux
Ny le vouloir des hommes
A celle qui boiroit le mieux
Je donnerois la pomme
Et sur l'air de Joconde, etc.

De la fabrique de Doutre le musée industriel possède un plat à barbe, peint en jaune, bleu vif transparent, vert et violet. Les tons sont doux et agréables ; l'émail de fond d'un beau blanc. Ce plat est décoré des emblèmes professionnels du barbier, avec un médaillon central représentant un personnage (le potier sans doute) portant au destinataire l'objet fabriqué à son intention.

Au-dessous on lit :

GASPARD BRACHON
FRÈRE A L'HOTEL-DIEU
DE LYON
1787

Le nom de Doutre se trouve sur une lanterne historiée de la collection Dommartin, accompagné du millésime 1791.

Cette pièce signée est une exception.

L'usine a produit énormément, dans tous les genres, des pièces de forme et d'usage très variés, d'une technique excellente, mais d'une valeur artistique à peu près nulle. L'esprit satirique et révolutionnaire de la fin du siècle dernier s'y montre en des légendes que nous n'avons pas pris la peine de relever et que l'on retrouve dans les produits nivernais de la même époque.

En somme, les faïences locales appartenant à la période polychrome, de même que celles en camaïeu bleu ou jaune, dérivant de l'école de Moustiers sont très répandues à Lyon. Personnellement, nous en connaissons un grand nombre : plats, assiettes, fontaines, bols, écuelles, encriers, etc. Nous en avons signalé plusieurs, non des moins intéressantes, dans la section de céramique organisée par nous à l'exposition rétrospective de Lyon en 1877[1].

1. Voir le catalogue des objets d'art, pages 91 et suivantes.

Les pièces signées sont rares, il est vrai ; mais les types que nous venons d'énumérer et qui ont une origine certaine permettront de classer celles qui ne portent aucune marque, et ce sont les plus nombreuses. En procédant par comparaison, on ne peut manquer de restituer à leur véritable source une quantité de produits lyonnais confondus parmi ceux des fabriques méridionales.

Dans cette rapide esquisse des produits locaux, nous n'avons eu qu'une pensée : préciser certains faits, indiquer des pièces authentiques, ouvrir la voie, donner enfin un objectif sérieux aux recherches. Plus tard, lorsque le bagage céramique de notre ville sera plus considérable, il sera nécessaire de revenir à la rescousse. Quant à présent, il appartient aux amateurs lyonnais, hommes de goût et d'intelligence, animés des meilleures intentions, de prendre à cœur la reconstitution de la céramique locale. Trop longtemps notre cité a été privée de la place qui lui revient et à laquelle elle a droit dans l'histoire des arts céramiques en France. Remplir cette lacune, c'est le but de nos efforts et nous espérons l'atteindre.

P. Brossard,
Conservateur du musée d'art et d'industrie de Lyon.

MORT DE M. ADRIEN DUBOUCHÉ

M. Adrien Dubouché, de Jarnac, ancien maire de Limoges, fondateur et bienfaiteur de l'admirable musée céramique et des écoles de dessin de cette ville, est mort subitement le 24 septembre à l'âge de soixante-trois ans.

Pour ceux qui ont eu le bonheur de connaître cet homme de bien, une telle nouvelle se passe de commentaires. Cependant M. Guillemot, rédacteur du journal limousin le *Courrier du Centre* et intime ami de M. Dubouché, nous promet, pour notre prochain numéro, une notice biographique détaillée, destinée à faire connaître à ceux de nos lecteurs qui l'ignorent l'étendue de la perte que vient de faire le monde des arts.

M. Adrien Dubouché consacrait depuis de longues années une partie de la fortune qu'il avait acquise par son travail à doter la ville de Limoges de toutes les collections céramiques avec lesquelles il a formé peu à peu le musée qui porte son nom; non seulement il se dévouait à cette œuvre, mais il se consacrait tout entier à l'école de dessin qui est et sera plus encore dans l'avenir une source de prospérité pour le pays.

Profondément artiste, généreux et bon, M. Adrien Dubouché n'avait que des amis; son désir de faire le bien et le rare discernement qu'il y mettait lui méritent des regrets et une reconnaissance que la ville de Limoges n'a pas seule le droit d'avoir; à Jarnac, à Paris, partout où l'on travaillait, où l'on aimait les arts, où l'on avait besoin de lui, on le trouvait toujours disposé, toujours utile, toujours bon et généreux.

M. Dubouché était un véritable citoyen, n'ayant d'autre préoccupation que la prospérité et l'élévation de son cher pays; toute sa vie, consacrée à ce but, n'aura pas peu contribué à élever le niveau des arts en France et par conséquent à augmenter la richesse nationale.

Ses funérailles ont eu lieu à Jarnac. La ville entière a tenu à accompagner l'homme de bien à sa dernière demeure et la solennité s'est accomplie au milieu d'un recueillement qui prouvait assez combien le deuil était profond. Le maire de Limoges, accompagné de MM. Bernard, délégué du préfet de la Haute-Vienne, et de Maistre, officier d'ordonnance du général Schmitz, était présent avec la grande députation nommée par le conseil municipal, ainsi que MM. Gasnault et Guillemot, représentant l'Union centrale et les écoles, un membre du conseil supérieur des beaux-arts, envoyé de Paris par le ministre de l'instruction publique pour la triste cérémonie. — Toutes les sociétés de la ville suivaient au grand complet de leurs membres.

Le deuil était conduit par le fils et le gendre de cet homme excellent; mais nous ne parlerons pas de sa famille dont le chagrin dans un tel moment commande le silence et le respect; on comprend trop bien ce que devait être le mari et le père quand on sait ce qu'était le grand citoyen. — A.-L. DE L.

SOUSCRIPTION

POUR UNE STATUE A M. ADRIEN DUBOUCHÉ

Si le bronze et le marbre sont faits pour perpétuer les grands souvenirs, c'est bien à des hommes comme celui que la ville de Limoges et que les arts viennent de perdre qu'il convient d'en consacrer l'impérissable honneur. L'inépuisable bonté de M. Dubouché, sa générosité si éclairée, les institutions philanthropiques dont il a doté la ville de Limoges et qui lui ont mérité le titre de « bienfaiteur » valent certainement l'hommage du bronze que l'on décerne à des célébrités plus bruyantes peut-être, mais à coup sûr moins justifiées.

C'est d'une telle pensée d'affectueuse reconnaissance et d'estime qu'est sorti spontanément au lendemain même de sa mort le projet d'élever une statue à M. Adrien Dubouché au moyen d'une souscription publique. Le conseil général du département de la Haute-Vienne, le conseil municipal de Limoges s'y sont associés, et aujourd'hui il est certain qu'une statue sera élevée en la mémoire de l'ami que nous pleurons. L'État s'est engagé à fournir le bronze et un éminent sculpteur se chargera de reproduire les traits du fondateur du musée de Limoges.

Nous adressons donc ici un appel à nos lecteurs, persuadés que beaucoup d'entre eux voudront prendre part à cette œuvre de justice.

Voici le résultat des premières souscriptions recueillies :

Première liste : — École nationale des arts décoratifs, 500 fr. ; — M. et Mme de Lajolais, 500 fr.; *le Courrier du Centre*, 100 fr.; — M. Dubreuil, président de la Chambre de commerce, 200 fr.; — M. Henri Ardant, 100 fr. ; — M. et Mme Albert Guillemot, 200 fr. ; — M. Béchade, conseiller municipal, 5 fr.; — M. Godefroy, 5 fr.; — M. Vacquin, 5 fr.; — Mlle David, 10 fr.; — Mme Perret, 10 fr.; — M. Benoist, 5 fr.; — M. et Mme Delor, 10 fr.; — Mme Desbordes, 5 fr.; — M. Macair, 5 fr.; — M. Dominique, 5 fr.

Deuxième liste : — MM. Haviland et Ce, 500 fr.; — M. le général Bocher, 100 fr.; — les employés et les ouvriers de la maison Bisquit, Dubouché et Ce, 633 fr. 50; — M. Raymond Laporte, fabricant de porcelaines, 200 fr.; — les ouvriers de la fabrique Ardant et Ce, 41 fr.; — M. Oscar Guybert, 100 fr.; — M. Gasnault, 100 fr.; — M. J. Gibus, 100 fr.; — M. Grenaud, professeur à l'École des beaux-arts, 50 fr.; — M. Meyssat, professeur à l'École des beaux-arts, 20 fr.; — Mlle Fresnel, eleve de l'Ecole, 20 fr.; — Mlle Eva Alexandre (id.), 10 fr.; — M. Victor Chabet, 10 fr.; — Mme Barrière, élève de l'École, 10 fr.; — M. et Mme Besses, elèves de l'École, 20 fr.; — M. et Mlle Guyot, 20 fr.; — M. Raynaud, élève de l'Ecole, 2 fr.; — M. Charles Lambin (Paris), 25 fr.; — M. Alexandre Picard (Paris), 25 fr.; — Mme O. Boyron, 10 fr.; — M. Van Eycken, 5 fr.; — M. Dartigue, 5 fr.; — MM. Laplagne frères, 5 fr.; — M. Dartigue fils, 1 fr.; — M. Taboury, directeur de l'école Montmailler, 10 fr.; — M. Joly, architecte, 5 fr.; — M. et Mme Auzenat, 10 fr.; — Mlle Marie Faure, 5 fr.; — M. Boucheron, élève de l'École, 10 fr.; — Mme veuve Laroche, 60 fr.; — Mlle Bardet, institutrice à Verneuil, 10 fr.; — Mlle Catherine-Desbordes, adjointe, 1 fr.; — Mlle Jeanne Daudet, ancienne élève, 1 fr.; — M. Remacle-Paland, de Saint-Junien, 10 fr.; — M. Louis Delagnier, élève de l'École, 5 fr.; — M. Boulestin père, ancien voyageur à Châlus, 20 fr.; — M. Firmin Ardant, 10 fr.; — M. X., 10 fr.

Troisième liste : — M. Louis Guibert, 10 fr.; — M. Joseph Decoux, 5 fr.; — M. Camille Marbouty, 10 fr.; — M. Charles Dubouché, 10 fr.; — Mlle Galy, élève de l'École des beaux-arts, 3 fr.; — M. Barret, surveillant de l'École des beaux-arts, 5 fr.; — MM. les employés et ouvriers de la maison Pouyat, 116 fr. 25; — M. Partaut, artiste de la maison Ardant-Laporte, 2 fr.; — Mlle Julia Péconnet, élève de l'École des beaux-arts, 20 fr.; — M. Julien Chastaingt, 10 fr.

Le total de ces trois listes s'élève à 4,036 fr. 75.

A cette somme il faut ajouter les souscriptions suivantes : la *Revue des arts décoratifs*, 100 fr. — Le conseil général du département de la Haute-Vienne, 3,000 fr. — Le conseil municipal, 1,000 fr. — L'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, 1,000 fr. — M. et Mme Charles Delagrave, 100 fr.

Envoyer les souscriptions aux bureaux de la Revue des arts décoratifs, 7, rue Saint-Benoît, à Paris

CHRONIQUE

La mort, qui semble parfois choisir ses victimes parmi les meilleurs et les plus utiles d'entre les humains, s'est montrée ce mois-ci cruellement implacable. Quelques heures avant M. Adrien Dubouché expirait M. le duc de Chaulnes dans son château de Sablé. Il n'avait pas trente ans. M. le duc de Chaulnes s'était voué avec un zèle et une activité au-dessus de tout éloge à l'œuvre de la création du musée des arts décoratifs.

Digne petit-fils du duc de Luynes, l'érudit archéologue, il avait un goût très vif et très sûr pour les arts, et employait noblement sa fortune en encouragements aussi intelligents que délicats. C'est ainsi que sa curiosité étant piquée par le problème de la photographie en couleurs, il chercha pendant plusieurs années à le résoudre, aidé surtout par un jeune savant dont il facilita les recherches. En 1879, il publia dans la *Revue du Maine* une étude fort intéressante et qui témoignait d'une véritable science archéologique.

Le comité directeur du musée des arts décoratifs, en se constituant en 1877, l'avait choisi à l'unanimité pour président; il se donna de tout cœur à cette tâche généreuse. Nous avons pu le voir presque quotidiennement pendant plus d'un an remplir ce rôle, avec un complet dévouement, n'épargnant ni son temps ni son argent. Lorsque le mal qui devait l'emporter ne lui permit plus de garder ses fonctions, le comité désigna pour son successeur M. le marquis de Chennevières insista pour que le duc de Chaulnes conservât le titre de président, en témoignage de l'estime et de l'affection qu'il avait inspirés à tous. — V. Ch.

*
* *

Le *Journal officiel* du 13 octobre a enregistré deux décrets du président de la République qui apportent des modifications importantes dans l'administration des beaux-arts. Les sept bureaux dont se composent le sous-secrétariat d'État des beaux-arts sont divisés en deux directions principales : l'une comprend les musées et l'enseignement des arts; l'autre, les travaux d'art, les manufactures, les monuments historiques et la comptabilité.

La conclusion, c'est que les deux directions pourront donner une impulsion nouvelle aux réformes qu'on veut tenter, grâce à l'unité distraite de leur action et à l'homogénéité de leurs efforts.

Des modifications plus considérables restent encore à exécuter au sous-secrétariat d'État des beaux-arts. Mais pour cela le concours et l'assentiment des Chambres sont nécessaires. Une troisième direction devrait être créée; elle comprendrait tous les services d'architecture actuellement attribués soit au ministère des travaux publics, soit à celui de l'intérieur. C'est par là qu'il aurait été préférable de commencer; mais à la dernière législature, la Chambre, consultée à ce sujet, ajourna toute décision. Il est probable qu'en présence des réclamations unanimes de tous les hommes compétents, on se décidera bientôt à adopter cette classification dont, pour notre part, nous avons exposé le plan il y a près de deux ans.

Après quoi le ministère des arts sera fait. S'il n'existe pas de nom, du moins il existera en réalité. Les personnes qui savent quel rôle les arts sont appelés à jouer désormais dans l'enseignement et dans l'éducation, quelle part ils ont dans la fortune industrielle du pays, auront raison de se réjouir d'un résultat si péniblement acquis. — V. Ch.

***

On se rappelle qu'il y a quelque temps une commission composée d'architectes, de peintres, de critiques d'art et des questeurs de la Chambre des députés, fut chargée d'examiner les magnifiques peintures d'Eugène Delacroix qui décorent la salle de la bibliothèque du palais Bourbon et qui se trouvaient dans un état inquiétant de dégradation. Cette commission chargea M. Andrieu, élève et ami d'Eug. Delacroix, de procéder aux travaux de restauration nécessaires.

Ces travaux viennent d'être terminés et M. Andrieu s'en est acquitté avec une rare habileté. Les peintures de cette salle, qui comptent justement parmi les plus parfaites de Delacroix, avaient été en certaines parties profondément atteintes par le salpêtre, la poussière et par les fissures qui se sont produites en plusieurs endroits de l'édifice. Quelques-unes des compositions dans lesquelles le grand peintre a synthétisé l'histoire de l'esprit humain, telles que l'*Archimède tué par un soldat, Numa et Égérie,* l'*Éducation d'Achille,* menaçaient même d'être bientôt détruites.

Grâce au nettoyage et à la restauration que leur a fait subir M. Andrieu, d'un pinceau aussi discret qu'attentif, ces peintures ont retrouvé la fraîcheur et l'éclat. Les deux compositions des hémicycles qui sont particulièrement en danger sont destinées à être enlevées et seront transportées probablement au musée du Louvre, du moins il faut l'espérer. Deux copies exécutées sur toiles prendront la place des originaux.

***

Le musée des arts décoratifs vient de s'enrichir d'un monument peut-être unique de l'art arabe. C'est une chambre d'une habitation arabe enlevée complètement, morceaux par morceaux, au palais dans lequel elle se trouvait et qui a été rétablie dans toutes ses parties, avec ses arabesques multicolores, ses boiseries où se trouvent enchâssés les ornements les plus éclatants, ses moucharabies délicatement fouillées comme de la dentelle, son plafond orné de peintures et de glaces miroitantes. Tout a été rapporté et mis en place avec le plus grand soin, et l'on se croirait transporté par magie dans une pièce de l'Alhambra.

Ce curieux et inestimable spécimen de l'art arabe provient d'une habitation datant du siècle dernier, et a été acheté par un amateur, M. Lavech, qui l'a prêté au musée des arts décoratifs. Il se trouve dans le vestibule du musée, escalier de la porte 7 du palais de l'Industrie, non loin de la fameuse porte indienne donnée par le South Kensington Museum de Londres.

Signalons aussi, parmi les curiosités nouvelles du musée, la collection de bronzes anciens de M. Louis Courajod, conservateur du musée du Louvre, exposée depuis quelques jours seulement. On voit également un très beau buste de Carpeaux, exécuté par un habile artiste, M. Harel, sur la commande de l'État et qui doit être placé dans l'École des arts décoratifs dont Carpeaux fut un des plus brillants élèves.

ANGLETERRE

Londres, 1er octobre 1881.

L'idée de transformer la voie publique en galerie artistique et de faire de la rue une école d'esthétique n'est peut-être pas absolument nouvelle. On a proposé bien des moyens d'instruire les masses et de faire l'éducation du goût public en offrant aux yeux des passants des objets d'art, tels que statues, peintures, dessins dont l'influence, croyait-on, ne pouvait être que bienfaisante. A cela on a fait observer avec justesse que précisément l'architecture répondait à ce besoin et que la contemplation des monuments que nous ont laissés les anciens, et que l'on n'a jamais surpassés depuis, pouvait être regardée comme une des plus grandes jouissances d'un esprit éclairé en même temps qu'elle servait à inspirer l'amour de l'art et le goût du beau. Cependant tout le monde ne peut pas aller à Rome ou en Grèce; les architectes londoniens, soit qu'ils n'aient pu se pénétrer de la hauteur de leur mission, soit pour tout autre motif, n'ont doté la capitale du Royaume-Uni que d'un nombre relativement restreint de beaux monuments. Bien heureux encore quand ceux-ci ne disparaissent pas sous les affiches multicolores et colossales dont les recouvrent les fermiers d'annonces pour lesquels les monuments n'ont de valeur qu'en raison de la surface de leurs murs. Ce sont ces affiches-réclames qui ont inspiré à M. Hubert Herkomer, membre associé de l'Académie royale et peintre de talent, l'idée de faire servir les affiches à l'éducation des masses. Pourquoi, s'est dit M. Herkomer, à la place de ces dessins hideux, de ces figures grotesques, de ces paysages invraisemblables, de ces Turcs, de ces nègres, qui défigurent la voie publique et insultent au bon sens et au bon goût, pourquoi ne pas faire des affiches bien dessinées, aux couleurs sobres, dans lesquelles les principes les plus élémentaires du dessin et de la perspective ne seraient pas ignorés? Pourquoi les dessins des affiches ne seraient-ils pas confiés à de vrais artistes, au lieu d'être abandonnés à d'ignorants barbouilleurs? Et, joignant l'exemple au précepte, M. Herkomer s'est mis à l'œuvre et a dessiné une affiche qu'il a proposée aux propriétaires d'un journal artistique anglais, *The Magazine of Art,* et que ceux-ci ont acceptée. C'est au mois de mai que cette affiche colossale a été collée sur tous les murs de Londres où elle a fait sensation; mais hélas! ce bel exemple n'a pas été suivi et les affiches sont aussi hideuses que par le passé. Faut-il s'en étonner? Non, certainement, non. L'idée de M. Herkomer, tout excellente qu'elle est en principe, n'en pèche pas moins par la base; elle a un défaut capital, c'est d'être tout simplement impraticable. Ce n'est pas qu'il soit impossible de trouver des artistes capables de symboliser la machine à coudre et de poétiser une poudre insecticide; mais ce que M. Herkomer ne trouvera jamais, ce sont des industriels disposés à payer des artistes pour leur faire des affiches artistiques quand celles que leur confectionnent les barbouilleurs leur coûtent moins cher et produisent les mêmes résultats.

Cette tentative originale et, somme toute, artistique ne devait pas passer inaperçue et méritait d'être signalée, car il est possible que plus tard elle porte des fruits et contribue à rendre moins hideux l'aspect des rues de Londres.

A ce sujet il est un point sur lequel l'attention des architectes et des gens de goût devrait se porter, c'est la manie, devenue malheureusement générale, de badigeonner les maisons de couleurs étonnantes, telles que rouge foncé, chocolat et autres teintes d'un effet déplorable, qui assombrissent les rues, dans un pays où le ciel est toujours gris et où le brouillard est en permanence. Cela n'est pas une exagération; dans un rayon de moins de cinq cents mètres, on compte, dans le quartier aristocratique de

Londres, dans le West End, deux théâtres couleur chocolat, une église à colonnade couleur amadou, un hôtel brun à filets verts et un club sang de bœuf! Le chocolat et le sang de bœuf surtout sont fort à la mode cette année et bon nombre de particuliers ont fait ainsi badigeonner leurs demeures. Il faut dire aussi que tous n'ont pas choisi les couleurs sombres et l'on compte quelques maisons bleu de ciel; mais elles sont rares.

Il y aurait bien des choses à dire sur la décoration extérieure et intérieure des maisons et j'ai l'intention de revenir plus longuement sur ce sujet intéressant; mais sans aller si loin et pour rester dans le sujet que j'ai abordé, il est fort à désirer que cette mode, cette rage du badigeonnage disparaisse au plus tôt, sans quoi dans quelques mois Londres aura l'aspect d'une de ces villes en chocolat, comme on en voit chez les confiseurs. En ce moment on est en train de peindre en gris souris la façade du palais Buckingham!

Je le répète : où s'arrêtera cette manie? Je sais bien qu'il est difficile de trouver quelque chose qui résiste à un climat aussi peu clément que celui de Londres. Tous ceux qui ont visité la métropole, comme disent les Anglais, ont pu se rendre compte de l'action de cette atmosphère saturée de soufre, de fer, sur la pierre des monuments; le granit même, au bout d'un certain temps, se fendille et perd son poli. La brique dure longtemps, il est vrai; mais, noire au bout de très peu de temps, elle contribue beaucoup à donner aux maisons un air triste et lugubre. Les revêtements au ciment avec application d'une ou de deux couches de peinture couleur de pierre sont encore ce qu'il y a de mieux comme effet : malheureusement cela ne dure pas longtemps et nécessite des réparations continuelles. Il faudra donc chercher ailleurs un revêtement qui résiste au climat, qui soit d'un effet architectural suffisant et puisse se prêter aux mille fantaisies de l'architecte et du décorateur. C'est, je crois, à la céramique qu'il faudra le demander. On a déjà employé la brique émaillée dans bien des édifices publics et l'on a tout lieu de s'en féliciter; mais jusqu'à présent les particuliers n'en ont pas fait usage, et c'est un tort. Un joli revêtement à briques émaillées à moulures et se prêtant à toutes les exigences architecturales serait d'un bien meilleur effet que ces hideux badigeonnages si fort en faveur en ce moment. Et, au point de vue de la couleur et de la propreté, je ne vois rien qui demande si peu d'entretien et puisse être aussi facilement réparé. En effet, une brique cassée ou endommagée se replace aussi aisément qu'une vitre à une croisée et à bien peu de frais. Il y a une réforme à introduire dans les constructions des habitations au point de vue de l'aspect extérieur, tout l'indique. Ces orgies de couleur, auxquelles on se livre depuis quelque temps, sont une preuve que les murailles noircies par la fumée offusquent les regards et que l'on cherche à améliorer l'apparence des rues londoniennes. On n'a pas encore trouvé; mais on est sur la voie et je serais heureux, pour ma part, en appelant l'attention sur ce sujet, d'avoir contribué à hâter une solution que tout le monde attend avec impatience et accueillera avec plaisirs. — P. V.

***

Le département des sciences et des arts va bientôt éditer une nouvelle publication C'est une série de reproductions, en chromolithographie, d'objets de toute nature appartenant au musée de South Kensington, céramique, tissus, orfèvrerie, sculpture, tapisserie, art ancien et moderne. Les épreuves que j'ai été à même de voir paraissent très soigneusement exécutées et donnent tout lieu de croire que cette nouvelle publication aura un vif succès. Chaque fascicule sera livré au public à raison d'un shilling, afin de mettre ces reproductions à la portée de toutes les bourses.

***

M. Poynter, directeur de l'école normale artistique nationale de South Kensington, vient de donner sa démission. Son successeur est M. Thomas Armstrong.

BIBLIOGRAPHIE

La Renaissance en France, par Léon Palustre. — 6e livraison : Ile-de-France (Seine-et-Oise). — Paris, A. Quantin. In-folio. Eaux-fortes dans le texte.

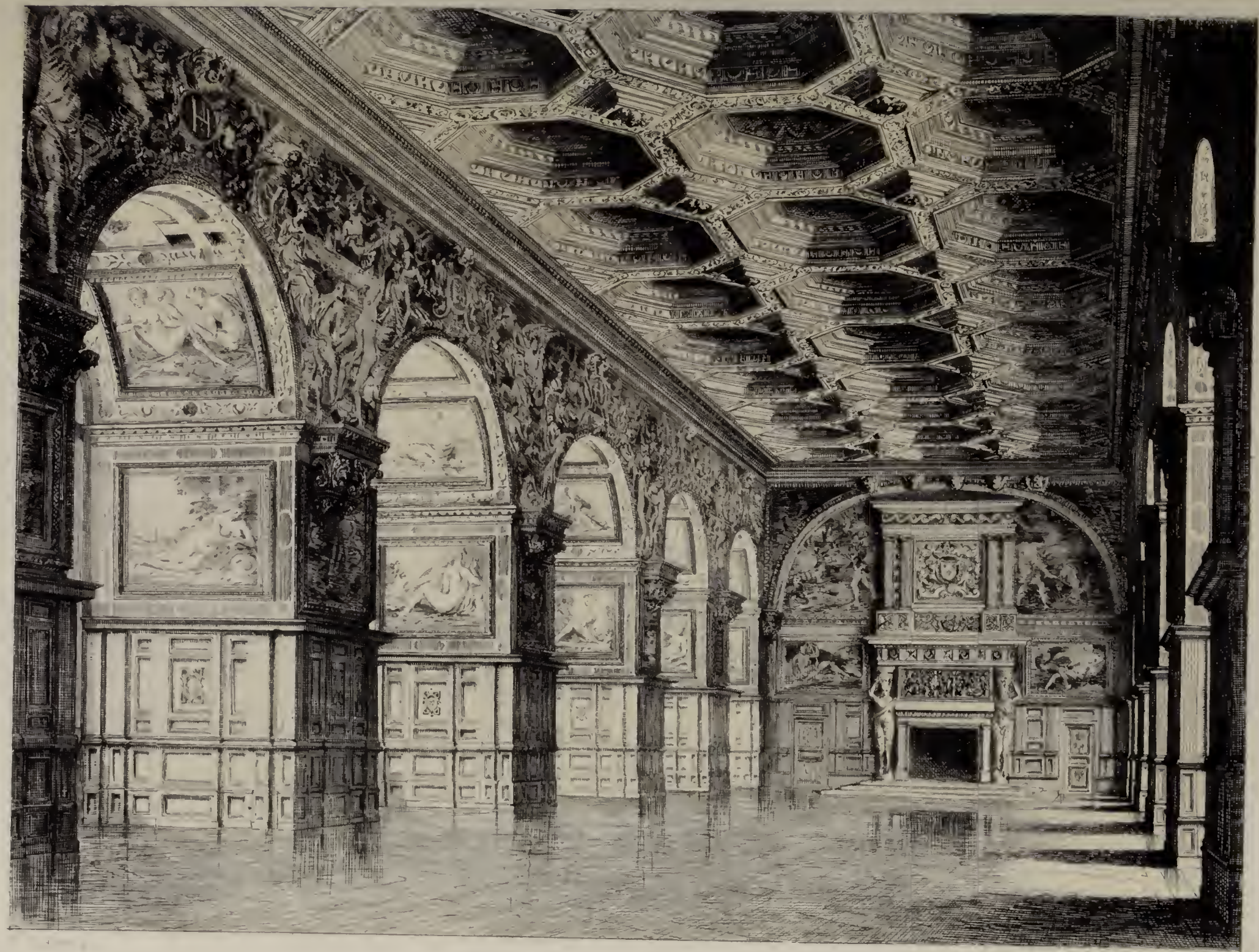
De nos jours on ne saurait écrire l'histoire sans s'appuyer sur des documents authentiques, et grâce à ceux que M. Palustre a su découvrir ou expliquer, une véritable révolution est en train de s'opérer dans l'idée que nous nous faisions du développement des arts de ce côté des Alpes. Si l'Italie y perd quelque peu, la France y gagne considérablement, et ce résultat n'a rien qui puisse nous être désagréable. Par exemple, sur la foi de Félibien, depuis deux siècles environ on ne cessait de répéter que le château de Saint-Germain-en-Laye était l'œuvre de Serlio, et il faut bien dire que certains détails d'architecture semblaient au premier abord justifier cette opinion. Mais, à cette heure, l'esprit le plus prévenu est bien obligé de se rendre à l'évidence : François Ier, cette fois encore, n'a pas fait appel à un architecte italien, par l'excellente raison qu'il trouvait autour de lui des hommes parfaitement capables de répondre à ses desseins. Il connaissait depuis longtemps Pierre Chambiges, qui avait travaillé à Fontainebleau et construit pour la duchesse d'Étampes le château de Challuan ; c'est à lui qu'il s'adressa pour transformer Saint-Germain-en-Laye. Le document qui nous fournit cet important renseignement est daté du 22 septembre 1539, et nous savons qu'à pareille époque Serlio, dont on invoquait le nom, n'était pas même arrivé en France. Jusqu'à sa mort, en 1544, Chambiges ne fut pas, d'ailleurs, troublé dans la direction des travaux, et c'est à son gendre, Guillaume Guillain, que le roi confia le soin de terminer cette construction originale qui est certainement l'une des plus grandes curiosités des environs de Paris.

Un autre château qui a fourni à M. Palustre l'occasion de rectifier une grosse erreur universellement répandue, c'est celui d'Écouen. Jean Bullant a bien été l'architecte du connétable de Montmorency, mais seulement à partir de 1550 ; les deux tiers environ de l'édifice ne lui appartiennent donc pas et sa participation s'est bornée à terminer l'aile droite et à plaquer contre l'aile gauche un véritable hors-d'œuvre, les quatre colonnes presque légendaires, imitées de celles qui se voient à Rome au temple de Jupiter Stator. Durant quatorze années environ, le seul architecte d'Écouen fut Charles Billard, et, véritablement, il faut avoir examiné avec bien peu d'attention ce magnifique château pour ne s'être pas aperçu que deux architectes différents y ont laissé leur empreinte. Mais si M. Palustre ôte d'un côté à Jean Bullant, de l'autre il lui donne à pleines mains ; une vive lumière se répand tout à coup sur les années qui préparèrent les grandes manifestations de son talent, et si nous ne l'admirons pas moins qu'on ne l'a fait jusqu'ici, nous l'admirons autrement. Plusieurs églises autour d'Écouen sont évidemment son ouvrage et il est facile de suivre, pour ainsi dire pas à pas, cette laborieuse existence.

Nous n'avons fait qu'indiquer deux des points principaux si nettement établis dans la nouvelle livraison mise en vente par la maison Quantin. L'importante question de la peinture sur verre est traitée avec la même abondance d'informations et la même sûreté de critique, ce qui a permis à M. Palustre de révéler enfin le nom de l'habile artiste qui a peint les célèbres grisailles représentant en quarante-deux compositions le gracieux mythe de l'Amour et Psyché. Puis viennent de très intéressantes pages consacrées à la sculpture, où sont étudiés avec des documents tout nouveaux un grand nombre de monuments remarquables. C'est ainsi, par exemple, que la belle urne due au ciseau de Pierre Bontemps, qui renferme, à Saint-Denis, le cœur de François Ier, se trouve débarrassée de l'affreuse pomme de pin dont les restaurateurs modernes l'avaient surmontée. M. Palustre prouve qu'à cette place existait jadis un cœur ; bien plus, il indique où la pièce originale est conservée aujourd'hui, ce qui donne l'espoir d'une prochaine et légitime restitution.

On le voit, cette sixième livraison est digne de ses devancières, et quiconque voudra être exactement renseigné sur la marche des arts au XVIe siècle ne pourra manquer d'y avoir recours. Quant aux illustrations, elles ne laissent absolument rien à désirer. M. Saddoux est un maître auquel on n'en est plus à décerner des éloges. Quelques-unes de ses eaux-fortes sont de véritables chefs-d'œuvre qui seraient appelés à un immense succès, si jamais la vente en était permise séparément. Avec des teintes forcément uniformes, il arrive parfois à donner la sensation de la couleur, ce qui est, on l'avouera, la dernière limite de la perfection.

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. Quantin.



FONTAINEBLEAU — LA SALLE DE BAL

Imp. F. Quentin

LE CHATEAU DE VERSAILLES.

(Le bassin d'Apollon, le tapis vert et la façade d'Hardouin Mansard.

L'ART A TRAVERS LES MŒURS

LE SIÈCLE DE LOUIS XIV

CHEVALIER DE SAINT-LOUIS

(D'après une ancienne estampe.)

DANS un grand siècle tout est grand », s'écrie M. Cousin au début de ses belles études sur le XVIIe siècle. Ce mot, appliqué au règne interminable de Louis XIV, se trouverait justifié si l'on était décidé à se contenter des apparences.

Un caractère, en effet, domine toute cette période, qui est comme l'apothéose de la monarchie, caractère évident, saisissant, palpable, éclatant dans les plus hautes actions comme dans les plus petites choses. — Ce caractère, c'est la majesté.

Architecture, costume, mobilier, poésie, littérature, beaux-arts, tout est majestueux! Tous les actes de la vie, la démarche, le geste, le langage, tout ce qui approche de l'homme, le touche, l'enveloppe ou le pare, tout est empreint de grandeur, non pas de cette grandeur véritable, suprême exaltation de nos sentiments les plus nobles, mais de cette grandeur prétentieuse, hautaine, outrecui-

dante, qui s'imagine follement que l'homme s'élève par son orgueil et se hausse dans l'estime du monde, par le mépris qu'il affecte de tout ce qui n'est pas lui.

A juger superficiellement le prestigieux appareil dont s'entoure la monarchie parvenue à son apogée de puissance et de force, il semble, en effet, qu'on soit en face de quelque chose de disproportionné, de colossal, de gigantesque; mais, dès qu'on pénètre le secret de cette troublante grandeur, on demeure confondu de la futilité qui préside à tant d'éclat, de la subtilité d'imagination mise en œuvre pour créer tant de besoins supposés, et pour faire converger tant d'efforts à la satisfaction de préoccupations frivoles.

Un détail du costume suffit pour peindre toute cette curieuse époque : la perruque, et ce détail est typique. L'homme qui, non satisfait de la chevelure que la nature lui a départie, en veut une autre dix fois, vingt fois plus considérable ; l'homme qui, pour se rendre plus imposant, consent à se faire raser la tête et à s'affubler d'une toison artificielle, mélange monumental de cheveux, de laine et de soie, dont le poids s'élève jusqu'à deux livres et le prix jusqu'à mille écus, cet homme-là ne saurait, en effet, penser, agir et vivre comme ceux qui se contentent de leur parure naturelle.

Aussi voyez quel faste, inconnu jusque-là, éclate dans ces fêtes brillantes dont Versailles, Marly, Compiègne, Saint-Germain, Fontainebleau, Chambord furent tour à tour les superbes théâtres ! Par leur splendeur, elles dépassent les plus prodigieuses solennités de l'Italie et les magnificences de l'ancienne cour de Bourgogne. Voltaire, parlant du voyage que le grand roi fit en 1670 à Lille et à Dunkerque, va plus loin et s'écrie : « La pompe et la grandeur des anciens rois de l'Asie n'approchaient pas de l'éclat de ce voyage. »

L'union de l'art dramatique aux plaisirs fait de toute cette épopée moderne une sorte de mythologie en action. *La Princesse d'Élide* avec ses fines allusions, *les Plaisirs de l'Ile enchantée,* la tragédie-ballet de *Psyché* sont sans analogues dans l'existence des autres cours. La vie réelle prend, en quelque manière, la suite de ce roman héroïque et amoureux qui, grâce aux Scudéry, a été si fort à la mode dans les premières années du règne.

« Quoiqu'il eût peu d'imagination, écrit M. Quicherat en parlant de Louis XIV, ses idées en fait de magnificence allaient aussi loin que tout ce qu'on pouvait lire dans les romans de l'époque. Mais le goût chez lui ne répondait pas à la volonté ; assez bon juge des productions de l'esprit, il ne sut jamais apprécier, dans les œuvres d'art, que l'éclat et la symétrie, deux

choses qu'il fallait pousser à l'excès pour lui plaire. » L'éclat et la symétrie, telles sont, en effet, les deux marques distinctives de la monarchie dans sa splendeur, celles qui lui font une place à part dans l'histoire de l'art.

Dix ans s'écoulent à peine, et le besoin de majesté s'empare de tout ce monde, au point de le transformer et d'en faire comme un monde nouveau.

PLAT EN FAIENCE DE ROUEN.
Collection de M. Gaston Le Breton.

Le parler devient noble, les attitudes magnifiques, la démarche pompeuse, les gestes ampoulés. Depuis l'heure de son lever jusqu'au moment où il se couche, l'homme pose pour ceux qui l'entourent, pose pour lui-même et pour la postérité. Le costume superbe dont il se pare ne lui suffit même pas dès qu'il s'agit de représenter ses traits. Certes, nous voilà loin du temps où héros et saints personnages étaient costumés suivant les usages du moment et parés à la mode du jour. Non seulement Paul Véronèse, le Titien, le Guide, Raphaël lui-même et tous les plus grands maîtres sont proclamés par ces majestueux héros « très fautifs dans l'observation du cos-

tumes[1] », mais nous voici presque arrivés à ce moment psychologique où les hommes qui auront charge du goût, les Cochin, les Diderot[2], proclameront l'indignité du vêtement national.

« Quelqu'un, s'écrient ces pontifes d'une esthétique nouvelle, quelqu'un oserait-il entreprendre de représenter les grands sujets de l'histoire de France, en s'assujettissant au costume des siècles passés, que malheureusement nous connaissons trop encore? Quel usage l'art pourrait-il faire de ces vêtements ridicules, qu'on voit dans les statues gothiques de nos temples, dans les tapisseries et dans les miniatures anciennes? »

Il faut relire ces idées curieuses, si différentes des nôtres. Il faut entendre Diderot s'écrier : « Quoi de plus mesquin, de plus barbare, de plus mauvais goût que notre accoutrement français?... Mettez à César, Alexandre, Caton, notre chapeau et notre perruque, et vous vous tiendrez les côtes de rire; si vous donnez au contraire l'habit grec ou romain à Louis XV, vous ne rirez pas. » Il est indispensable, dis-je, de se bien pénétrer de ces idées étranges, pour comprendre l'extravagante mascarade à laquelle on assiste, dans le domaine de l'art, sous le règne du grand roi et sous celui qui suivra.

Avec de pareilles idées, pour peu qu'un homme de qualité veuille fixer ses traits, afin de les léguer aux générations futures, il s'empresse de dépouiller un costume qui lui paraît au-dessous de sa propre dignité. Il se déshabille en Romain et affecte des airs de vainqueur du monde. Pour peu qu'il ait quelque titre à la cour, le voilà héros. S'il est marquis ou duc, il est promu demi-dieu. Prince, il devient dieu de première classe, et le roi, qui commande à ce monde ridicule à force d'orgueil et de vanité, croit honorer Apollon en choisissant le soleil pour emblème.

On comprend quel courant artistique doit créer une pareille aberration. Le faste s'élève partout à une telle hauteur que, pour l'expliquer, on l'érige en système. On imagine Louis XIV y trouvant un moyen d'épuiser la noblesse, de la réduire ainsi à l'état de satellite ou d'annexe, et de la réduire à la domesticité la plus étroite, en la faisant dépendre de ses royaux bienfaits.

Tout le monde se modèle, en effet, sur l'image du maître. Le luxe du grand Condé à Chantilly est à peine moins étonnant que celui du grand roi à Versailles, et le fameux dîner auquel Vatel ne voulut pas survivre avait coûté plus de 180,000 francs...

1. Cochin, *Du Costume dans la peinture.*
2. Voir principalement le *Salon de 1767.*

PENDULE CUIVRE ET ÉCAILLE, LOUIS XIV.

Exposition rétrospective de Tours.

Les plus modestes évaluations des dépenses faites à Versailles dépassent 800 millions de notre monnaie; Marly, Trianon coûtent au moins la même somme; on dépense encore 3 millions à réparer Fontainebleau et 1,300,000 francs pour enlaidir Chambord[1].

L'architecture, on le voit, est la première à profiter de ces largesses, et c'est en elle que se reflète tout d'abord la majesté conventionnelle de ce temps. Aujourd'hui encore, les monuments de cette époque nous frappent et nous étonnent par leur aspect décoratif et leur superbe ordonnance.

Les longues façades, simples et symétriques, développent à perte de vue leurs lignes horizontales. Les terrasses immenses garnies de balustrades s'étendent au-dessous d'elles comme un gigantesque piédestal. Les colonnades, les portiques se succèdent, tandis que les obélisques pesants et les trophées massifs, élevés aux quatre coins et reliés par des grilles dorées, entourent la cour d'apparat, vide, nue, déserte, qu'animent à peine quelques statues de marbre.

A l'intérieur de l'édifice, des galeries sans fin, des escaliers immenses, et qui semblent taillés pour une autre race, des salons qui se suivent en enfilade, tout cela décoré avec une prodigalité inconnue jusque-là. Il semble qu'un rayon de ce soleil, emblème choisi par le plus formidable orgueil de cet orgueilleux temps, se soit égaré dans ces salles resplendissantes et soit demeuré accroché aux saillies des chapiteaux, aux crénelures des colonnes et aux voussures du plafond. Tout brille, reluit, éclate dans cet entassement de marbre et d'or. Toute cette magnificence est si pressée, si tassée, que les ornements s'écrasent. — Excès de splendeurs dont la prodigalité sans mesure froisse le goût, mais qui frappe, émeut et impose cependant par sa richesse, son ampleur et sa force.

Ce besoin de faste et de symétrie est tel qu'il ne peut se contenir dans les limites d'un palais, quelque vaste du reste que celui-ci puisse être. Il déborde au dehors et l'architecte, ne pouvant égaler la nature, s'efforce de la réduire à la taille de ses œuvres, la façonne et la condamne à n'être plus qu'un accessoire de ses travaux de marbre et de pierre. Les plantes et les arbres, déjà domptés par les architectes du siècle précédent, obéissent désormais docilement au ciseau. Le sol se couvre d'arabesques de gazon et de buis. Les massifs se dressent verticalement comme des murailles vivantes. Les tilleuls s'arrondissent en portiques et forment des galeries. Les cyprès, les ifs et le buis dépouillent leurs naturels contours pour figurer un vase,

1. Baudrillard, *Histoire du luxe.*

une pyramide, une corbeille, un berceau, ou pour représenter une urne funéraire.

A des hommes qui se croient plus qu'humains il faut une nature obéissante et servile. Ne pouvant s'élever au-dessus d'elle, ils la réduisent et la courbent. Ils pensent se grandir en la faisant mesquine et s'élever en l'abaissant.

Après les plantes, ce sont les eaux dont on s'empare pour les faire servir

ORFÈVRERIE STYLE LOUIS XIV.

Aiguière casquée en argent massif, appartenant à M. le baron de Munck.

à l'embellissement des palais et des jardins. Bassins, jets d'eau et cascades deviennent un inévitable et somptueux complément des charmilles taillées et des portiques de feuillage. Puis comme à cette nature à part il faut une population également à part, on anime ces frais gazons, ces verts feuillages, cette nature façonnée par la main de l'homme et immobilisée dans sa vie, avec tout un monde de statues, peuple créé, lui aussi, par la main de l'homme, et conservant l'immobilité de la mort.

Le mobilier suit, comme toujours, la même voie que l'architecture. Il prend ces mêmes allures majestueuses et magnifiques. Le bois disparaît partout sous une couche dorée. Les tapisseries de soie et d'argent, les damas et les brocatelles couvrent les sièges. Les marbres rares, les mosaïques, les bronzes apparaissent partout, et l'or et l'argent sont prodigués pour fabriquer « ces torchères, ces guéridons de huit à neuf pieds de hauteur qui portaient des flambeaux ou des girandoles, ces grands vases pour mettre les orangers... ces tables d'une sculpture et d'une ciselure si admirables que la

matière, toute d'argent et toute pesante qu'elle était, faisait, au dire de Voltaire, à peine la dixième partie de leur valeur[1] ».

Tous les talents, toutes les habiletés semblent du reste se prodiguer au service de ce faste royal pour l'aider à se développer. Toutes les intelligences sont mises à contribution pour satisfaire ses caprices. Les Gobelins, transformés en « manufacture des meubles de la Couronne », ne cessent d'enfanter des merveilles incomparables. A la tête de l'établissement se trouve un peintre de talent, plein de pompe et d'ampleur, animé d'une infatigable fécondité, et dont le vaste esprit se prête à un nombre infini d'applications de tout genre.

Le Brun (car c'est de lui qu'il s'agit) peut être regardé, au point de vue du luxe décoratif, comme la plus haute expression de l'art français. Jamais aptitudes ne furent plus variées. A la fois peintre, graveur, architecte, ayant en matière d'industrie d'art des idées encyclopédiques, il devient rapidement le régulateur du goût, l'arbitre des idées, l'inspirateur des modèles et le créateur par excellence des types admis. Non seulement sa verve intarissable fournit à tous les besoins ; non seulement il prodigue à ses collaborateurs les cartons de tapisseries, les dessins de meubles, les modèles d'orfèvrerie, mais encore il trouve le moyen de peindre en une suite de toiles immenses l'apothéose de Louis XIV sous les traits d'Alexandre, et va même jusqu'à travailler pour l'école et jusqu'à dessiner des exemples, pour que les générations à venir s'inspirent de son esprit[2].

Autour de lui, une légion d'artistes de premier mérite apportent à son effort personnel le contingent de leurs talents variés. Des graveurs comme Audran, Rousselet, Sébastien Le Clerc; des sculpteurs comme Tubi, Coysevox et Caffieri; des ciseleurs comme Alexis Loir et Du Tel; des orfèvres comme Ballin ; des ébénistes comme Boulle; des lapidaires comme les Megliorini, Branchi et Gachetti ; des brodeurs comme Philbert Balland et Simon Fayette; des peintres comme Bonnemer, Testelin, Boulongne le Jeune forment, de la « manufacture des meubles de la Couronne », une sorte de conservatoire de toutes les applications artistiques relatives au mobilier.

Tous les arts, du reste, suivent la même pente et se laissent entraîner par le même courant. A ce monde ampoulé, poseur, majestueux, il faut une expression qui lui ressemble. Même dans leurs portraits, Mignard et Rigaud font souffler je ne sais quel vent emphatique, et il n'est pas

1. *Siècle de Louis XIV*, voir *Hommes illustres*, article Claude Ballin.
2. Voir le *Mercure de France* (février 1690).

jusqu'aux peintres de paysages qui, fidèles contemporains de Le Nôtre, ne prennent soin d'ennoblir la nature.

Dans les tableaux de Poussin et de Claude Lorrain, des architectures de convention étaient intervenues déjà pour équilibrer le paysage. Sous le pinceau de leurs successeurs, les monuments alternent avec les rochers, les portiques encadrent les massifs et l'imagination de l'homme s'associe pour corriger ses ouvrages, à la main du créateur. La nature, qu'ils représentent ainsi, est si bien, aux yeux mêmes des artistes de ce temps, une nature de convention, qu'ils la déclarent *historique,* et qu'au lieu de la peupler de leurs contemporains, ils l'animent de bergers arcadiens et de nymphes agrestes.

MOBILIER STYLE LOUIS XIV.

Écran en bois sculpté et peint.

Mais celui qui résume le mieux cette époque si typique, c'est toujours Le Brun, dont les épopées superbes transportent sur la toile les grandeurs classiques de la tragédie. Or la tragédie, avec ses magnificences de style et sa pompeuse majesté, est si bien la forme littéraire par excellence de ce temps, qu'on ne peut guère concevoir *Esther* avec son charme, *Athalie* avec sa sombre grandeur en dehors du règne de Louis XIV, et qu'on retrouve dans certains passages de *Phèdre* ce « hennissement des cœurs lascifs » dont parle Bossuet.

Si la tragédie, littérature héroïque et dangereuse, car elle exige du génie pour n'être pas ridicule, si la tragédie nous montre la poésie pompeuse et noble, la prose ne le paraît guère moins. Bossuet, Bourdaloue, Fénelon en fournissent la preuve. Grâce à eux, « la langue fut portée, sous Louis XIV, à son plus haut point de perfection dans tous les genres, non pas en employant des termes nouveaux, inutiles, mais en se servant avec art de tous les mots nécessaires qui étaient en usage [1] ».

Qu'ils parlent pour leurs auditeurs directs ou qu'ils écrivent pour leur postérité, tous ces grands prosateurs ont la phrase sonore, la période arrondie, la chute magistrale. De la protase à la péroraison, les pensées s'entassent, se disposent, s'alignent de façon à construire un édifice majestueux, digne d'être comparé à ceux qu'enfante l'architecture de Perrault.

Quant au costume, c'est lui, nous l'avons déjà dit, qui, avec sa perruque, attribut du règne, fournit à l'effort général de la pensée son trait le plus caractéristique et le plus persistant. Ce trait résiste à tout, en effet, même aux événements par lesquels « la carrière du roi », pour me servir d'une expression heureuse de Lemontey, « se trouve coupée en deux parties, dont la première forme sa vie héroïque et la seconde sa vie subjuguée [2] ».

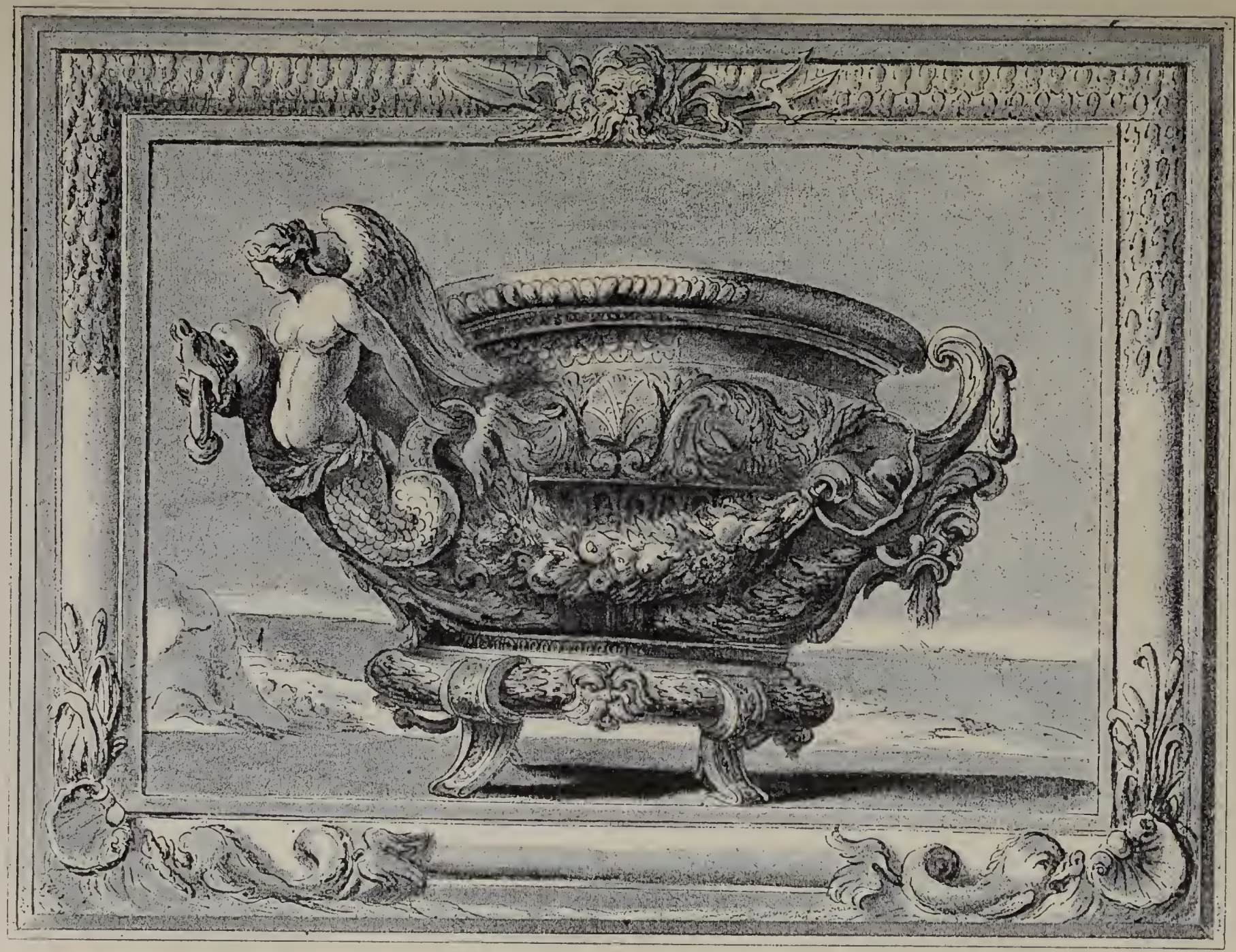
Nous avons vu le moyen âge se résumer dans une figure typique, le *seigneur*. Le siècle qui nous occupe peut se résumer, lui aussi, dans une figure étrange, spéciale, non plus terrible, mais ridicule : le *marquis,* type plus général qu'il ne semble au premier abord, comprenant tout un peuple d' « importants subalternes » qui voulaient « imiter cet air de grandeur, d'éclat et de dignité qu'avait leur maître [3] ».

Ce qu'était au physique ce personnage important, les comédiens ordinaires du grand roi vont se charger de nous le dire :

Vous savez ce qu'il faut pour paraître marquis;
N'oubliez rien de l'air ni des habits;
Arborez un chapeau chargé de trente plumes
Sur une perruque de prix;
Que le rabat soit des plus grands volumes
Et le pourpoint des plus petits.
Mais surtout je vous recommande
Le manteau d'un ruban sur le dos retroussé.
La galanterie en est grande

1. Voltaire, *Précis du siècle de Louis XV.*
2. Voir Lemontey, *Essai sur l'établissement monarchique de Louis XIV.*
3. Voltaire, *Siècle de Louis XIV.*

VASE



FAC-SIMILÉ D'UN DESSIN ORIGINAL DE LEPAUTRE (1611-1681)

Collection de M. le docteur Suchet.

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

Et parmi les marquis de la plus haute bande
C'est assez pour être placé[1].

Notez que la satire est des plus douces, et s'il la fallait refaire aujourd'hui, on forcerait autrement la note et les couleurs. Les chapeaux chargés de plumes, le large baudrier chamarré coupant diagonalement la veste; les bouffettes des chaussures qui font ressembler les hommes à des oiseaux pattus; la cravate qui bouffe sous le menton, les *galands*, ces nœuds de rubans, répartis au nombre de cinq à six cents dans le costume, si bien que les contemporains disent que « c'est faire boutique de sa propre personne et mettre autant de mercerie à l'estallage que si l'on vouloit en vendre[2] », toutes ces folles inventions répondent assez au besoin de magnificence dont les esprits étaient alors travaillés.

Chez les femmes, les excès sont les mêmes. L'invention des falbalas, des pretintailles, les robes d'or sur or dont parle Mme de Sévigné, le reproche que Dupradel adresse à ses contemporaines d'employer en un seul habillement plus d'étoffe qu'il n'en fallait autrefois pour plusieurs, de se grossir outre mesure, de prodiguer l'or, l'argent, la soie, les riches dentelles pour s'orner, prouvent assez que le luxe du costume était tout pareil des deux côtés, et poussé dans le même sens que les autres arts.

Ces modes extravagantes durèrent autant que le faste royal. Lorsque l'astre brillant de Louis XIV commença de s'éclipser, lorsque se levèrent les sombres jours qui marquent la fin du règne, une révolution se fit brusquement dans l'habillement et notre accoutrement moderne sortit tout entier de la transformation. « Frac ou jaquette, gilet et pantalon, écrit M. Quicherat, continuèrent d'être, avec quelque changement de forme, ce qu'il plut en ce temps d'appeler justaucorps, veste et culotte. »

Dans l'armée, les mêmes modifications se produisirent presque à la même heure. Les rubans et les plumes bannis, le militaire apparut définitivement dépouillé de sa cuirasse, qui devint l'apanage et la marque distinctive de quelques régiments spéciaux. Uniformément habillé de drap, la taille serrée et le fusil à baïonnette sur l'épaule, équipé pour se mouvoir, portant dans ses mains la mort à longue distance et sur sa personne l'empreinte de la règle et de la discipline, il offrait déjà le type du moderne combattant.

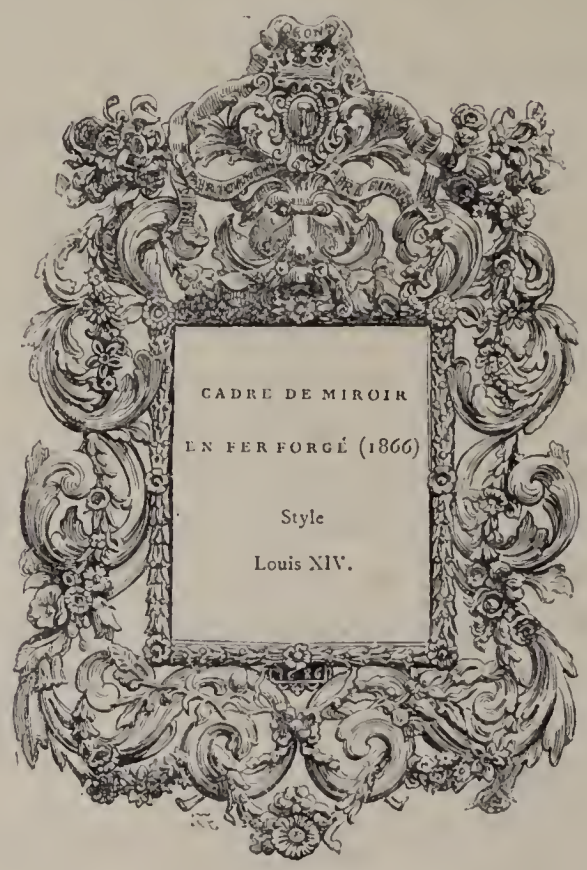
Ainsi le costume démocratique se dégageait brusquement des excès même des ajustements monarchiques, comme soixante ans plus tard la forme

1. *Impromptu de Versailles. — Remerciement au roi.*
2. Voy. les *Lois de la galanterie.*

constitutionnelle et républicaine allait être la conséquence des excès de pouvoir et des dilapidations du grand roi.

En 1715, quand Louis XIV mourut, les jours de la monarchie étaient comptés. Des splendeurs de l'âge héroïque il ne restait plus que l'inviolable perruque qui, bien qu'atténuée, continuait à régner sur les crânes, et l'infatuation sénile d'une classe à son déclin qui, s'étant crue admirable, prétendait continuer à se laisser admirer.

HENRI HAVARD.



ADRIEN DUBOUCHÉ

En essayant de raconter la vie et l'œuvre d'Adrien Dubouché, c'est un acte de piété filiale que nous accomplissons.

Nous n'oublierons jamais, en effet, que, pendant les dix-huit années que nous avons passées près de lui, nous avons toujours trouvé dans ce cœur si généreux et si bon toute la tendresse et toute l'affection d'un père.

C'est donc pour nous un devoir et, faut-il le dire ? un amer et douloureux plaisir de faire connaître ce qu'a été cette existence si simple, si modeste et cependant si grande et si bien remplie.

Il y en a eu sans doute de plus brillantes, entourées de cortèges, de cris de victoire et de fanfares; mais en est-il beaucoup qui aient été plus utiles et plus profitables à leur ville natale et à leur pays ?.

I.

LA VIE

Adrien Dubouché naquit à Limoges, le 2 avril 1818, dans la rue Consulat. Son père, M. Bourcin-Dubouché, qui avait épousé la fille de M. Thévenin, appartenait, ainsi que sa femme, à ces anciennes familles de négociants limousins dont la probité et l'honnêteté étaient, déjà depuis des siècles, passées en proverbe.

M. Bourcin-Dubouché, qui tenait un commerce de draperies, quitta la rue Consulat pour venir s'installer rue Montant-Manigne, et c'est dans une des vieilles maisons de cette rue que son fils passa, en compagnie de sa sœur et de son frère aîné, son enfance et la première partie de sa jeunesse.

En ce temps-là la vie n'avait ni le confortable, ni les exigences du temps présent; le père de famille, occupé toute la journée, laissait l'enfant s'élever et se développer un peu à sa guise; Dubouché aimait à se rappeler

ces années où il s'en allait à l'école, tête nue par n'importe quel temps, sous le soleil ou sous la pluie, et remplaçant souvent par quelque joyeuse partie de jeux ou de promenade les heures sévères du travail.

L'été, pendant les vacances, toute la famille allait s'établir à la campagne du grand-père, au Pontet, près de Limoges, au milieu de grands vergers pleins d'arbres et baignés par les ondes limpides et murmurantes de la Vienne. Que de courses, que de folles échappées, que de repas délicieux pris à la hâte, aux dépens d'un poirier ou d'un prunier ployant sous les fruits!

On rentrait le soir à la maison, les jambes fatiguées, les habits parfois en lambeaux, et, sous les douces gronderies de la mère, l'enfant regagnait son lit et s'endormait, l'esprit et le cœur pleins de ce ciel bleu, de ces rayons de soleil glissant parmi les feuilles, de ces pénétrantes et enivrantes senteurs des prairies et des bois.

C'est là que notre ami reçut ses premières impressions de la nature; c'est là qu'il apprit à aimer ce Limousin où il était né, où il a voulu vivre, où il aurait voulu mourir!

II.

Mais enfin le moment était venu où il fallait prendre sa part du travail commun et apporter au bien-être de tous son contingent d'activité et d'intelligence. M. Bourcin-Dubouché associa son fils à ses affaires et il le chargea d'aller, tous les ans, visiter dans la Haute-Vienne et dans les départements voisins les clients de la maison.

A cette époque les voyageurs de commerce n'avaient ni les facilités, ni les aises qu'ils ont aujourd'hui. En quelques heures, les chemins de fer les transportent d'un bout à l'autre de la France, mais alors, vers 1840, il n'en était pas ainsi; c'était généralement à cheval que s'accomplissaient ces tournées. Dubouché dut faire comme les autres, et que de fois il nous a raconté, avec sa bonne humeur et sa verve gauloises, ses chevauchées à travers les montagnes et les vallées de la Marche et du Limousin! On s'en allait habituellement trois ou quatre de compagnie, le grand manteau à triple collet bouclé sur les reins, les échantillons solidement attachés sur le cou et sur la croupe de la monture, offrant ainsi un double appui au cavalier; puis on cheminait le long de ces routes escarpées, bordées de châtaigniers et de chênes. La nuit arrivait, on entrait à l'hôtel accoutumé et, pendant que la dame du logis apprêtait le souper, on retrouvait encore la force de causer et de rire sous la grande cheminée de pierre, devant la flambée.

ADRIEN DUBOUCHÉ

(1818-1881)

D'APRÈS UN DESSIN DE M. C. DAVID

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

Ces voyages avaient un excellent côté pour ceux qui savaient, comme Dubouché, voir et comprendre ; ils leur offraient, à chaque détour du chemin, l'occasion d'une étude, d'une recherche, d'une comparaison ; c'était un perpétuel paysage qui se déroulait sous leurs yeux avec des variétés infinies, des effets toujours nouveaux et d'incessantes surprises ; ici, le château de Turenne dressant dans la brume du matin ses tours démantelées, plus loin, la rampe de Montvalent, les eaux bleues de la Dordogne resplendissant sous les rayons du soleil et, le soir, les ombres descendant lentement des sommets de Rocamadour.

C'étaient là des spectacles qui ravissaient cet esprit si fin et si délicat, et cette âme ouverte à tous les enivrements de l'art et de la poésie. Elle en garda jusqu'à la mort la forte et inaltérable empreinte.

III.

Mais, en même temps, au milieu de ces déplacements et de toutes ces courses l'âge était venu, et avec lui l'expérience, l'autorité et cette entente du négoce et des affaires qui s'alliait chez Dubouché à toute la distinction et à toute l'élégance de l'artiste et de l'homme du monde. Un heureux événement — le plus heureux de sa vie — lui permit de développer tout ce qu'il sentait en lui de volonté et d'énergie jointes au plus rare bon sens et à cette finesse limousine, qui lui faisaient sur-le-champ deviner où il fallait frapper le coup et désarmer l'adversaire.

En 1846, Dubouché épousait, à Jarnac, la fille de M. Bisquit qui dirigeait dans cette ville une importante maison d'eaux-de-vie; cette union, dans laquelle il trouvait toutes les conditions de bonheur, lui permettait en même temps d'employer toutes ces qualités qui n'avaient pu jusqu'alors se donner libre carrière. Il se mit au travail avec cette résolution, cette ténacité et cette logique qui finissent par avoir raison de tous les obstacles.

Il ne faudrait pas croire cependant qu'il réussit du premier coup. De 1851 à 1854, la maison Bisquit-Dubouché passa par de dures alternatives; mais, à force de patience, de dévouement et de courage, la tempête fut conjurée, le navire remis à flot, et l'on sait jusqu'à quel point de prospérité sont arrivées aujourd'hui ses destinées.

Quoiqu'il fût obligé de demeurer à Jarnac et de faire de fréquents voyages à Bordeaux, où se trouvait alors le centre principal de ses affaires, Dubouché n'avait pas abandonné le Limousin; chaque année, pendant l'été, il revenait passer un ou deux mois près de sa mère, qui avait toujours eu

pour lui une prédilection particulière, et que lui-même adorait. Il avait conservé, en outre, à Limoges, de nombreuses et fidèles amitiés, et c'est aussi à Limoges qu'il voulut marier sa fille au fils d'Alfred Laporte, un des plus anciens et des meilleurs compagnons de sa jeunesse. Là encore il avait deviné juste et bien; par cette alliance, il donnait à la maison Bisquit-Dubouché le plus intelligent, le plus sage et le plus dévoué des conseillers et des guides.

En 1862, quelques années avant ce mariage, Dubouché avait acquis, dans un des plus charmants coins de son pays natal, à Verneuil, près de la Vienne, une propriété que lui vendit un homme dont la presse parisienne n'a pas oublié le nom, M. Duras. C'était alors une toute petite maison qu'il embellit et agrandit plus tard, placée à mi-côte, en plein soleil, devant un vaste et beau jardin, entourée de champs et de vignes; c'était Lespinasse.

Lespinasse! Ah! quel nom nous venons de prononcer! Vous ne l'oublierez jamais, vous tous qui êtes venus goûter dans cette demeure la plus aimable, la plus large et la plus cordiale des hospitalités! Vous ne l'oublierez jamais, Louvrier de Lajolais, Ardant, Gasnault, Lemas, Ranson, Burty, Donzel, Havitand, Dubreuil, Guybert, Deck, Ménard, Deluynes et tant d'autres que nous oublions! Et celui qui écrit ces lignes se rappellera, lui aussi, tant qu'il vivra, cette maison bénie où tant de fois il est venu demander quelques heures de calme et de repos.

Ne le voyez-vous pas encore, mes amis, dans ce vaste atelier, au milieu de ces magnifiques tapisseries, de ces tableaux, de ces porcelaines et de ces faïences qu'il y avait si artistement disposés; ne le voyez-vous pas, assis dans son large fauteuil, la tête couverte, comme un de ces grands bourgeois de Flandre que peignaient Ostade ou Rembrandt, de ce bonnet de fourrure sous lequel ressortaient ses cheveux blancs et sa barbe blanche?

Ne le voyez-vous pas avec son bon et paternel visage, son œil fin et doux, sa bouche souriante, tenant parfois un de ses petits-enfants sur ses genoux? Et ne l'entendez-vous pas vous racontant quelqu'une de ces histoires qu'il avait dites vingt fois, et vingt fois on riait de cette verve sans cesse renouvelée, de ces mots qu'il cherchait parfois, ou plutôt qu'il semblait chercher, pour mieux en peser la justesse et la portée, et qui, tout à coup, partaient sonnant et vibrant comme des flèches, pleins de saveur et d'originalité!

IV.

Oui, c'est là qu'il a passé les meilleures années de sa vie; tout lui avait réussi, tout lui souriait; fortune, honneurs, estime, considération, gloire,

A. Quantin, Imp. Editeur

VERRERIES VENITIENNES (XVIe SIÈCLE)
appartenant au Musée de Limoges (Collection P. GASNAULT)

tout était venu à la fois. Il voyait, lui vivant, son nom voler, comme le disait le vieux poète latin, par la bouche des hommes ; en Angleterre, en Espagne, en Autriche, en Allemagne, en Italie, le musée Adrien Dubouché avait ses admirateurs et ses jaloux. Il était officier de la Légion d'honneur, officier de l'instruction publique, membre du Conseil supérieur de l'*Union centrale,* membre du Conseil de perfectionnement de Sèvres. En septembre 1870, au milieu de la tourmente, la ville de Limoges l'avait, d'un unanime élan, nommé maire et s'était remise entre ses mains. Et enfin, pour ajouter un couronnement à cette prospérité, il allait voir s'élever cette nouvelle école qui devait être, avec le musée Adrien Dubouché, comme le témoignage impérissable de ses services et de ses bienfaits. Eh bien, c'est cette heure triomphante qu'a choisie la mort! Elle s'est jetée sur lui sans pitié, sans trêve, et sans lui donner une heure pour recevoir le dernier adieu de sa femme et de ses enfants, elle l'a enseveli dans ce sommeil dont on ne revient plus!

V.

L'ŒUVRE

« Heureusement que des hommes comme vous ne meurent pas tout entiers. Vous laissez derrière vous deux créations immortelles : l'École nationale d'art décoratif et le musée Adrien Dubouché.

« C'est là, mon ami, que nous viendrons vous rechercher, c'est là que nous vous retrouverons, c'est là que nous causerons encore, comme autrefois, avec vous, en parcourant les galeries que vous avez remplies de chefs-d'œuvre, c'est là, mon ami, que, malgré la mort et la tombe, vous vivrez éternellement! »

Ainsi parlions-nous, le lundi 24 septembre, à Jarnac, au pied de cette tombe à peine fermée, devant cette foule immense et recueillie, accourue de toutes parts pour rendre à ce grand homme de bien un suprême hommage, et ce que nous disions alors nous tenons à le répéter aujourd'hui, au moment où nous voulons retracer l'histoire de cette école et de ce musée, dont nous devons à Dubouché les magnifiques et inébranlables assises.

Avant 1867 Limoges ne possédait pas d'autre école que celle qu'avait fondée, depuis de longues années, la Société d'agriculture, et, malgré les incontestables services que cette école avait rendus, le développement du commerce de la porcelaine de Limoges, la menace de la concurrence étrangère, surtout après 1855 et 1862, faisaient souhaiter qu'il se créât dans cette

ville un centre d'études, où l'on s'occupât surtout de donner aux élèves les connaissances spéciales que réclamait l'industrie de la céramique.

C'était depuis longtemps déjà l'idée de Dubouché ; témoin des plaintes répétées des fabricants et des ouvriers, il en avait souvent parlé au maire d'alors, M. Péconnet, et de leurs conversations fréquentes il était résulté cette parole, que la ville serait heureuse de voir des écoles industrielles fondées par les fabricants, et cette promesse qu'elle les subventionnerait avec plaisir.

Il y a loin partout, et peut-être plus loin encore en Limousin, de la coupe aux lèvres, mais Dubouché avait cette foi que possèdent seuls les apôtres et les martyrs. Il voulait une école, et il l'eut. Il trouva un puissant appui dans un homme à qui le rattachaient les liens de la plus tendre affection, M. Henri Ardant, un de nos principaux fabricants de porcelaines, et qui était alors membre du Conseil municipal. M. Ardant se mit de la partie, et le 12 août 1867 il lisait à ses collègues un rapport qu'on écouta avec l'attention et la sympathie que méritait ce vif et lumineux esprit.

Les conclusions, qui étaient les suivantes, furent immédiatement et unanimement adoptées :

L'école comprenait, pour les jeunes gens et les jeunes filles, des cours gratuits de dessin, de peinture sur porcelaine, de fleurs d'après nature, de perspective et de géométrie.

Elle recevait une subvention de 12,000 francs, payée en parties égales par la ville de Limoges et les fabricants de porcelaine, souscripteurs.

Un comité de quinze membres, choisis parmi les fabricants de porcelaine, les membres du Conseil municipal, de la Chambre de commerce et de la Société des amis des arts était chargé de l'administrer.

« Bien coupé, mon fils, disait une reine célèbre de notre vieille France, seulement il faut coudre ! » Mais il y avait là un ouvrier qui se chargeait de cette besogne et qui ne laissait à personne le soin de la faire. Il était, celui-là, de la race de ces rares victorieux qui savent profiter de la victoire, et il partageait l'avis de ces capitaines qui estiment que rien n'est fait tant qu'il reste quelque chose à faire.

Dubouché se plaça là comme sur un champ de bataille, gai, souriant, superbe, comme un soldat qui va au feu. Il arrivait à l'école sans prévenir, en coup de foudre, comme il le disait, distribuant les encouragements et les conseils, louant celui-ci, critiquant celui-là, toujours affectueux et bon, et entraînant avec lui toutes les sympathies et tous les respects.

En grand stratégiste qu'il était, il savait qu'il faut toujours avoir des alliés et c'est à l'*Union centrale des beaux-arts* qu'il alla les prendre ; il y

trouva un gagneur de batailles comme lui, un homme de même trempe que la sienne, ayant aussi, comme lui-même, la volonté, l'énergie et l'autorité; c'est de cet homme que l'école naissante reçut ces méthodes d'enseignement que l'*Union centrale* venait de créer et qu'il a lui-même si heureusement appliquées à Paris. Est-il besoin de le nommer? Il était dernièrement à Limoges, dans quelques jours il y reviendra et, tous les mois, nous le reverrons prodiguant à l'œuvre de Dubouché ses encouragements et ses conseils.

VI.

L'école eut des accroissements rapides; dès la seconde année de sa création elle réunissait dans ses cours près de quatre cents élèves. Au premier concours institué par l'*Union centrale,* et auquel elle prit part, elle obtint une médaille d'or.

Un autre que Dubouché se fût reposé sur ce premier laurier, mais lui rêvait déjà de donner un complément à son œuvre; il voulait placer près de l'école un musée uniquement composé des plus belles pièces de porcelaine et de faïence qu'il serait possible de réunir; elles devaient former non-seulement pour les élèves, mais aussi pour les fabricants et les décorateurs de Limoges comme une sorte de Conservatoire où tous les genres, tous les types seraient rassemblés, depuis les amphores du musée Campana jusqu'aux productions les plus récentes de la Chine et du Japon.

L'idée première de ce musée remontait à 1850. Elle était due à M. Migneret, alors préfet de la Haute-Vienne, et c'était la Société archéologique de ce département qu'il avait chargée de la réaliser. Le début était excellent, malheureusement les ressources de la Société étaient fort restreintes, le local était insuffisant, ou plutôt il n'existait pas, et le musée céramique resta, on peut le dire, à l'état de projet.

C'est alors que reparut l'infatigable ouvrier. Conseil général, Conseil municipal, opinion publique, il frappa partout, et partout on lui ouvrit. Le musée céramique qui, en 1864, avait un budget de « vingt francs » (le chiffre est absolument exact), en avait un de deux mille en 1865. Le Conseil municipal prenait, en outre, l'initiative d'une souscription publique qui, en quelques semaines, s'éleva à 10,000 francs. Riches ou pauvres, tous vinrent s'inscrire. Si Molière eût vécu, il nous eût fait des excuses.

L'accroissement fut si prompt que, dans l'année 1866, le musée comprenait 808 objets; sur ce chiffre, il avait reçu en dons 526 pièces de porcelaine ou de faïence, dont 450 offertes par Dubouché, son directeur.

808 objets en 1866 et combien en 1872 ? 4,000 ! En sept ans !

Dès 1868 il avait fallu construire à ce géant un local répondant à sa taille ; c'est encore M. Henri Ardant qui s'était chargé de ce soin ; il fut écouté comme il l'était toujours, et le Conseil municipal décida qu'on transporterait le musée de la salle qu'il occupait sur la place de la Préfecture, dans les vastes bâtiments de l'ancien asile des aliénés. Comme le disait le rapporteur, « la commission a voulu, par un juste retour des choses d'ici-bas, dans ces lieux si longtemps assombris par les ténèbres de l'intelligence, faire briller les lumières réparatrices et bienfaisantes de l'instruction morale et artistique ».

En 1869, le musée céramique était installé dans ces hautes et belles salles qu'il occupe encore, et que les céramistes de l'univers, de Londres à Yeddo et de Madrid à Moscou, ont, on peut le dire, visitées.

VII.

Et tout cet entassement de merveilles n'était cependant qu'un début. A chaque instant de nouvelles richesses venaient s'ajouter aux anciennes. L'année 1875 mérite dans ces bienfaits une place toute particulière. M. Albert Jacquemart venait de mourir ; il laissait à ses héritiers une collection céramique formée pendant de longues années avec une science, un soin et un goût qui l'avaient rendue célèbre, non seulement à Paris, mais dans le monde entier. Elle composait, à elle seule, toute une histoire de la céramique, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Sa dispersion eût été pour l'art une perte irréparable.

Dubouché l'acheta d'un seul coup, tout entière, avant qu'il fût question de la mettre en vente et il l'offrit à la ville de Limoges.

« Je pense, disait-il dans une lettre adressée au maire, être utile à notre chère ville, en mettant sous les yeux des fabricants de porcelaine l'histoire de la céramique ancienne et moderne ; je serai fier et bien heureux, si le but que je me propose est atteint. »

La réponse de la municipalité fut à la hauteur de ce magnifique présent. Par une délibération en date du 15 janvier 1876, le Conseil municipal proposait d'attribuer au musée céramique de Limoges le nom d'Adrien Dubouché. Un décret du président de la République, daté du 19 février de la même année, approuvait cette délibération.

Nous avons sous les yeux la lettre de remerciements que notre ami adressait au Conseil municipal ; la voici ; elle mérite d'être citée tout entière :

« Monsieur le maire,

« Je m'empresse de vous remercier de l'honneur que m'a fait le Conseil municipal en décidant que le musée céramique de Limoges porterait mon nom.

« Je suis bienheureux et très fier, monsieur le maire, de la marque d'honneur et d'estime qui m'est ainsi donnée; j'ai fait pour le mieux, j'espère faire mieux encore, et, de cette sympathie que le Conseil municipal m'a témoignée, j'en offre la plus grande part à mes chers collègues de la commission du musée, aux fabricants de porcelaines, à tous nos amis qui m'ont tant aidé dans notre utile entreprise.

« Mon désir, monsieur le maire, mon espoir le plus cher et le mieux fondé sont que mes enfants se vouent, comme je me suis efforcé de le faire, à la dignité, au bien-être, à l'instruction des classes ouvrières, ce qui assure la prospérité des industries de notre pays tant aimé ; l'honneur qui m'est fait leur en impose le devoir.

« Veuillez bien, monsieur le maire, porter au Conseil municipal l'expression de ma très vive reconnaissance et recevoir pour vous l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

Adrien Dubouché

« Jarnac, le 23 mars 1876. »

Nous n'avons qu'une chose à ajouter : Les enfants de Dubouché tiendront l'engagement que leur père a pris pour eux.

VIII.

Pendant toute cette suite d'années l'école n'était pas, de son côté, restée stationnaire. Elle aussi s'était agrandie et perfectionnée. Dès 1873 elle était, par suite de la retraite des fabricants de porcelaine, devenue entièrement municipale ; une commission de sept membres dont Dubouché était le président, et dans laquelle la ville était représentée par deux de ses conseillers, l'administrait. C'est avec cette nouvelle organisation qu'elle se présentait à l'Exposition universelle de 1878. Elle prenait part au concours des écoles pour le dessin et figurait, en même temps, dans le groupe des porcelaines de Limoges. Deux grandes médailles d'or vinrent prouver ce que valaient sa direction et son enseignement.

Une école arrivée à un tel degré de prospérité devait forcément, tôt ou tard, attirer l'attention et la sollicitude de l'État. Une preuve des plus honorables et des plus éclatantes lui en fut, du reste, donnée au premier jour du mois de novembre 1880. M. Turquet, sous-secrétaire d'État aux beaux-arts, vint, accompagné de M. Louvrier de Lajolais, directeur de l'École nationale des arts décoratifs, présider sa distribution des prix.

Limoges n'a certainement pas oublié cette fête qui fut le point de départ de la transformation de son école et de son musée céramique en un grand

foyer national d'instruction. Jamais nous n'oublierons la tempête d'applaudissements qui se déchaîna dans cette immense salle du Manège, où trois mille personnes étaient réunies lorsque M. Turquet remit à M. Dubouché les insignes d'officier de la Légion d'honneur.

Mains et cœurs battaient à l'unisson; l'émotion était à son comble; tous les yeux se portaient sur cet homme qui, simplement, modestement, sans ambition et sans bruit, avait fait de si grandes et si belles choses.

Le discours de M. Turquet donnait à l'école de véritables titres de noblesse. « L'école de Limoges, disait-il en s'adressant aux élèves, a déjà, bien qu'elle soit de création récente, un passé et une tradition respectables. Vos aînés ont laissé le souvenir de travaux recommandables et ouvert le chemin des luttes et du succès. Déjà, franchissant la limite ordinaire de votre carrière, vous avez voulu vous mesurer sur un terrain difficile et vous avez marqué par d'intéressants envois le passage de votre école dans les expositions brillantes de l'*Union centrale* et dans les concours annuels pour le grand prix de Sèvres.

« En ce moment, vous avez une belle exposition de vos œuvres à Melbourne où le ministre vous a choisis pour représenter les écoles qui ont un enseignement spécial d'applications décoratives. Enfin, votre place est assurée dans l'estime de tous, Français et étrangers, par la haute récompense que vous a accordée le jury international de 1878.

« Vous avez remporté la médaille d'or dans ce grand concours des nations, comme pour offrir à la ville de Limoges votre juste tribu de reconnaissance.

« Honneur donc à cette ville qui a fondé votre berceau! Honneur à ce groupe d'hommes d'élite qui a eu la visée de l'avenir. Ils étaient en petit nombre ceux qui avaient la foi et l'espoir à cette heure; mais leur clairvoyance, le sentiment exact de ce qu'ils voulaient, leur désintéressement dans l'entreprise et la merveilleuse générosité qui n'a cessé de féconder l'œuvre conçue ont triomphé de tous, rallié les tièdes et formé ce faisceau que la municipalité intelligente, dispensatrice des moyens, est venue lier pour le rendre indestructible.

« Aujourd'hui, l'école vit prospère sous la tutelle précieuse des magistrats populaires. Un de vos concitoyens qui a présidé à sa naissance et dont le nom a été désigné par la reconnaissance publique pour honorer le titre de l'école et perpétuer à jamais dans le souvenir du peuple la mémoire de ses bienfaits, M. Adrien Dubouché, l'a dotée du plus riche musée céramique qui se puisse rencontrer. Son esprit pénétrant et si fin a compris que son ensei-

Musée des Arts Décoratifs 1 3 2 A. Quantin Imp. Editeur

1 & 2. VERRES A AILERONS (VENISE XVIe SIÈCLE)
3. BANAL COUVERT (VERRERIE ESPAGNOLE DU XVIe SIÈCLE)
(Collection GASNAULT)

gnement devait finalement être dirigé dans les applications spéciales à la grande industrie du pays, et il a réuni, avec la passion généreuse qu'il apporte à ses entreprises, les plus merveilleux documents pour l'usage familier des élèves.

« L'histoire de l'art céramique est là, vivante, par le rassemblement de toutes les formes et de toutes les colorations, développée avec méthode, facile à consulter, et s'imposant par le charme des exemples et le goût de son exposition. »

IX.

Dès ce moment les négociations commencèrent entre la ville et l'État pour arriver à cette transformation qu'avait fait pressentir la venue de M. Turquet à Limoges. Tout le monde se mit à l'œuvre. Sénateurs, députés, préfet, maire, s'unirent pour hâter le résultat.

Le 22 février 1881, le *Journal officiel* publiait l'exposé des motifs du projet de loi ayant pour objet la création d'une école nationale d'art décoratif et d'un musée national de Limoges. En voici le principal passage :

« L'école possède aujourd'hui six cents élèves, des deux sexes, qui suivent des cours de dessin, de modelage, de peinture sur porcelaine, de composition, de perspective et de dessin linéaire.

« Le nombre des professeurs est insuffisant pour un aussi grand nombre d'élèves, mais la modicité des ressources ne permet pas de l'augmenter; ainsi limitée dans son extension, l'école de Limoges a obtenu cependant de rapides et de nombreux succès : à l'*Union centrale* d'abord, où elle a remporté une médaille d'or; à l'Exposition de 1878, où elle a reçu deux grandes médailles d'or; au concours du prix de Sèvres, où, à deux reprises différentes, elle a eu les premières places. Dernièrement encore, elle était choisie par le gouvernement, parmi toutes les écoles de province, pour prendre part à l'Exposition universelle de Melbourne.

« L'école des beaux-arts de Limoges a, comme annexe, le musée céramique qu'a créé, en 1867, un honorable citoyen de cette ville, M. Adrien Dubouché, et qui, grâce aux subventions de la ville et à l'inépuisable générosité de son fondateur, constitue une collection céramique évaluée à plus de deux millions; ses quatre mille pièces de porcelaine et de faïence de tous les âges et de tous les pays offrent aux élèves de l'École de magnifiques et inépuisables modèles.

« C'est cette école et ce musée que le gouvernement vous propose, messieurs, de transformer en établissements nationaux. Le jour où l'État, joignant ses efforts à ceux de la ville de Limoges, aura attribué à l'école un local où se trouveront réunies toutes les conditions nécessaires d'espace, d'air et de lumière; lorsqu'il lui aura donné un budget qui lui permettra d'augmenter le nombre de ses professeurs et de compléter son enseignement, l'école, au lieu d'avoir six cents élèves, en comptera douze cents; il y a donc là, vous le voyez, messieurs, un intérêt de premier ordre, non seulement pour la population d'une région tout entière, mais pour le développement d'une de nos plus belles et de nos plus florissantes industries nationales. »

La ville de Limoges donnait pour sa part :

Les terrains et locaux dans lesquels se trouvent actuellement installés l'école et le musée;

Toutes les collections céramiques, émaux, etc., etc., appartenant à la ville et formant actuellement le musée céramique Adrien Dubouché, ainsi que les vitrines où ces collections sont placées (ces collections ne pourraient, bien entendu, aux termes de la couvention, être enlevées de la ville);

Toutes les autres collections et richesses d'art, dépendant du musée et appartenant à la ville;

Tout le matériel, les modèles, œuvres d'art, collections et autres objets faisant actuellement partie de l'école municipale des beaux-arts;

Enfin, la ville mettait à la disposition de l'État une somme de 240,000 francs pour servir aux aménagements, construction et reconstruction nécessaires pour l'installation de l'école et du musée.

La ville offrait, en outre, une subvention annuelle de 30,000 francs, spécialement affectée au payement du personnel et au service de l'entretien : 1° du musée national; 2° de l'école nationale d'art décoratif de Limoges, savoir :

5,000 francs pour le musée et 25,000 francs pour l'école.

L'État, de son côté, contribuait aux dépenses pour une somme de 560,000 francs.

Le 4 avril suivant la Chambre, après avoir déclaré l'urgence sur ce projet de loi, l'adoptait à l'unanimité, sans discussion; le 13 juin le Sénat l'adoptait à son tour dans les mêmes conditions, et enfin, le 4 juillet, le *Journal officiel* promulguait la loi.

Au même moment le musée céramique recevait de son bienfaiteur le plus beau présent qu'il lui eût encore fait et qui devait être, hélas! le dernier!

Un de ses meilleurs amis, M. Gasnault, qu'il avait chargé depuis déjà longtemps de diriger à Paris les achats du musée, possédait une collection de porcelaines et de faïences réunie avec une patience, un discernement, un flair et une sûreté de goût qui l'avaient déjà fait classer comme hors de pair par les rares amateurs qui l'avaient visitée. Elle formait un ensemble de plus de deux mille pièces.

Dubouché l'acheta tout entière et consentit à ce qu'elle allât prendre place au musée d'art décoratif où elle fit pendant plusieurs mois l'envie et l'admiration de tous ceux qui la virent. La *Revue* dans laquelle j'ai aujourd'hui l'honneur d'écrire lui consacra plusieurs articles dus à la

savante plume de M. Garnier et qui en donnaient la plus exacte et la plus intéressante description.

Il y a quelques mois elle arrivait à Limoges et son ancien possesseur venait lui-même la disposer avec un art incomparable dans les vitrines du musée. Tout était prêt, tout était complet. Il ne manquait plus au musée et à l'école réunis que la prise de possession par l'État.

Cette dernière formalité s'est accomplie, le samedi 15 octobre, par les soins de M. Louvrier de Lajolais, directeur de l'École nationale des arts décoratifs de Paris, nommé directeur de l'École nationale d'art décoratif de Limoges et du musée Adrien Dubouché.

Quelle joie incomparable ç'eût été pour Dubouché que de voir cette œuvre, l'objet de toute sa vie, achevée par l'homme qu'il aimait tant, qui en avait eu la première idée et dont il estimait si haut l'expérience, le sens artistique si droit et si juste et la ferme volonté.

Tout est organisé, tout est réglé, tout marche!

Il n'y manque que lui!...

X.

Nous voici arrivé au terme de cette « voie douloureuse ». Un seul mot encore. Nous relisions, il y a trois jours, les lettres que nous avions conservées de Dubouché. L'une, qu'il nous écrivait le 4 janvier 1881 et dans laquelle il nous parlait des inquiétudes que lui causait sa santé, se terminait ainsi :

« Je vous remercie de vos souhaits de nouvelle année. Ils sont sincères et ils me sont doux. Vous me dites que vous m'aimez tendrement et moi aussi je vous aime de même. Mais je suis *un jaloux d'amitié,* il faudra m'aimer encore davantage quand je n'y serai plus. »

Votre vœu sera exaucé, mon ami!

A. GUILLEMOT.

Limoges, 4 novembre 1881.

Cachet du musée Adrien Dubouché.

SOUSCRIPTION

POUR UNE STATUE A M. ADRIEN DUBOUCHÉ

Aux souscriptions déjà recueillies pour la statue de M. Adrien Dubouché et que nous avons mentionnées dans le précédent numéro de la *Revue des arts décoratifs*, nous avons à ajouter les suivantes :

Le Musée des arts décoratifs. . . . . 500 fr.
M. et Mme Moreau. . . . . 100 fr.
M. le marquis de Chennevières. . . . . 20 fr.
La classe Adrien Dubouché à l'École des arts décoratifs (MM. Lechevallier-Chevignard et Cieutat, *professeurs;* MM. Delaherche, Quenioux, Boucheron, Bonvallet, Buhet, Amard, Ardail, Colbach, Giraudat, Grasset, Guinhol, Marsac, Martin, Meurein, Joseph Martin, Pillard, Regnier, de Saint-Martin, *élèves*). . . . . 87 fr.

Envoyer les souscriptions aux bureaux de la Revue des arts décoratifs, 7, rue Saint-Benoît, à Paris

CHRONIQUE

FRANCE

Dans une séance tenue le jeudi 3 novembre, les comités réunis de l'*Union centrale* des arts appliqués à l'industrie et du Musée des arts décoratifs ont pris une décision aux termes de laquelle une *exposition des arts décoratifs* sera faite en commun chaque année par les deux Sociétés. Cette exposition, qui sera le complément du Salon annuel de peinture, de sculpture et d'architecture, aura lieu en août 1882 au *Palais de l'Industrie*.

Un règlement paraîtra prochainement.

***

M. Paul Gasnault, secrétaire général du Musée des arts décoratifs, vient d'être nommé membre du conseil de perfectionnement de la manufacture de Sèvres.

On ne pouvait faire un meilleur choix. M. Paul Gasnault a depuis longtemps la réputation d'être un des hommes les plus compétents dans les questions de céramique. Sa science et son goût sont bien connus des amateurs.

M. Gasnault est également nommé conservateur du musée Adrien Dubouché à Limoges,

***

L'exposition de l'épreuve définitive du concours pour le prix de Sèvres a eu lieu le 5 novembre. Le prix a été décerné à M. Forgeron.

Nous nous proposons de rendre compte prochainement de ce concours qui appelle quelques réflexions, en donnant la reproduction des œuvres de quelques-uns des concurrents.

***

Courrier des musées.

Si nombreuses et si diverses que soient les applications de l'art, elles ont une patrie commune, le Louvre. Aussi avons-nous pensé qu'une chronique mensuelle de notre grand Musée national pourrait offrir quelque intérêt aux lecteurs de la *Revue*. Le moment est propice. La nouvelle direction projette des réformes et des innovations heureuses; il est question du développement de la conservation des dessins, d'un musée de photographies, de conférences publiques : toutes choses propres à favoriser les études comparatives des curieux.

Un mot des dessins.

Les salles qu'ils occupent sont en petit nombre et l'emplacemant leur est disputé. L'on veut aviser aux moyens pratiques d'augmenter ce département. Les parois de nos murailles n'en pouvent mais; il faudrait multiplier les meubles tournants. Nous en avons trois, l'un *salle 2*, les autres *salle des Lesueur*; le premier contient trente pages de bois, les deux suivants vingt pages.

Il serait à désirer qu'on exécutât un modèle nouveau moins monumental que l'ancien, plus léger et moins surchargé de pages. La page renfermant d'ordinaire deux dessins à son recto, trois à son verso, jugez que de compositions trouveraient place en un meuble de quinze volets seulement.

Qu'on ne redoute point de voir les petites salles écrasées par de semblables édifices; d'ailleurs une table de Boule ne saurait remplacer l'utilité pratique d'un livre comme celui-là, livre qu'on feuillette sans fin, pagination que les doigts voudraient toujours remuer !

Une série de dessins d'ornements trop clairsemés au Louvre occuperait avec avantage les nouveaux meubles projetés, et ce mode d'exposition leur serait favorable. En effet, tandis que les maîtres de la figure humaine commandent une sorte de contemplation, la recherche des détails et du faire de leur main, l'ornemaniste, moins précieux, moins fini, ne réclame qu'un coup d'œil général sur l'ensemble de son œuvre : pour lui la première impression visuelle est la meilleure et le dessert rarement. Les meubles tournants présentent à ce titre une condition parfaite pour le groupement des compositions décoratives. L'on passe les pages en revue, et de ces regards errants sur les dessins se forme une esthétique qu'un travail successif produirait moins aisément

Il y a plus. Se rend-on un compte bien défini de l'influence qu'exerce le maniement d'un objet d'art? La main est, à notre avis, un auxiliaire de l'œil. Il semble que le goût entre par tous ses pores; c'est un demi-sens. Vous figurez-vous un amateur condamné à l'amour platonique de sa collection et ne pouvant ni la toucher, ni la classer, ni la caresser ?

Or, le grand collectionneur du Louvre, c'est le public. Laissons-le manipuler à loisir des croquis, des ébauches, dont un vitrage tutélaire sauvegarde la fragilité. Augmentons nos meubles tournants. Ce progrès nous acheminera vers un nouveau système de vulgarisation qui pourrait mettre les visiteurs en commerce facile et fructueux avec les trente-cinq mille dessins dormant dans les portefeuilles. — Henry de Chennevières.

*
* *

ALLEMAGNE

L'ouverture du nouvel édifice du musée des arts industriels à Berlin aura lieu le 21 novembre, jour de naissance de la princesse impériale. La princesse et son auguste époux ont toujours montré le plus vif intérêt pour cet établissement et pour l'augmentation de

ses collections; c'est pourquoi on donne un certain éclat à cette solennité. La princesse elle-même possède une des plus riches collections d'objets d'art qui soient en Europe.

Le nombre des objets qui seront exposés dans le nouvel édifice s'élève jusqu'à 46,000. En outre on y a réuni les curieuses trouvailles que M. Schliemann a faites près d'Hissarlik, en Asie Mineure, où il suppose, comme on sait, qu'était l'ancienne Troie. Cette collection comprend à peu près 20,000 pièces. Schliemann en a fait don à l'empereur Guillaume, qui l'a acceptée au nom de l'empire allemand.

***

Une exposition des plus intéressantes, comprenant les objets achetés par M. Reuleaux en Australie, est ouverte à Berlin. Elle se compose principalement d'ouvrages japonais et indiens des temps modernes et compte plus de 400 numéros.

Parmi les objets japonais on distingue surtout les cloisonnés et les émaux sur porcelaine. Viennent ensuite les bronzes travaillés avec une perfection qu'on n'a pas su atteindre encore en Europe, les sculptures en ivoire, les bijoux, des colliers et des bracelets faits avec des ongles de tigre montés en pierres fines.

Parmi les ouvrages indiens, on remarque une riche collection de broderies et d'armes, des ustensiles de luxe, des coffrets d'ivoire avec placage et mosaïque, et des vases en bronze tout couverts d'ornements. Les ouvrages en bois marquetés de fils de bronze qu'on connait peu en Europe présentent un intérêt particulier. Le ton brun du bois fait qu'au premier abord on croit que ce sont des ouvrages en acier.

Les plats en métaux gravés et incrustés, en particulier les tablettes rondes, octogones et ovales, se distinguent par l'élégance et le fini des desseins, dont plusieurs sont tout nouveaux. Il donne une haute idée de la perfection à laquelles sont arrivés les Orientaux dans l'exécution des ornements sur des surfaces planes.

Tout cela est destiné au musée des arts industriels de Berlin et va fournir de nouveaux éléments d'études et de reproductions aux artistes et ouvriers allemands.

Les commissaires français aux expositions de Sydney et de Melbourne ont-lis été chargés d'acheter quelque chose de semblable pour les musées et collections publiques de France? On n'y a point sans doute songé.

***

ANGLETERRE

A peine l'exposition espagnole est-elle close que déjà l'on parle de celle qui doit lui succéder en 1882. Après la péninsule ibérique, la Scandinavie, après l'Espagne, la Suède, la Norwège et le Danemark. Sir Philip Cunliffe Orden, le directeur du musée de South Kensington, vient de rentrer à Londres après un voyage à Stockholm, à Christiania et à Copenhague, où il a été s'entendre avec les directeurs des principaux musées des trois capitales qui lui ont fait le meilleur accueil et l'ont assuré de leur concours le plus empressé. Tout fait espérer que l'exposition d'art décoratif scandinave, qui sera ouverte à Kensington au printemps prochain, aura un vif succès. Les pièces les plus curieuses et les plus rares ont été promises à sir Philip Cunliffe Orden, qui se déclare on ne peut plus satisfait de son voyage. Il est probable qu'à l'occasion de cette exposition, le département des sciences et des arts publiera un manuel d'art décoratif scandinave, illustré dans le genre de l'excellent ouvrage de M. Riano sur l'art espagnol.

COSTUMES ET DÉCORS AU THÉATRE

JEAN-BAPTISTE LAVASTRE

LA BICHE AU BOIS[1]

(PORTE SAINT-MARTIN)

I

Dans le rapport qu'il adressait à M. Bardoux, mai 1878, le directeur des beaux-arts d'alors regrettait de n'avoir pu commander de vastes estampes des principales décorations du théâtre contemporain. Ces gravures, à l'instar des grandes pièces de fêtes du XVIIIe siècle, eussent témoigné des talents de vrais artistes, et fussent demeurées comme un souvenir durable de la peinture scénique de notre époque.

Combien on déplore l'inexécution d'un pareil projet au sortir des magasins de l'Opéra, rue Richer!

Là, se classent, se groupent et s'alignent les châssis de l'Académie nationale de musique. Dans des travées, aussi hautes que profondes, dorment les innombrables décors que des manœuvres transportent ou replacent au gré de l'affiche et de la vogue. Vous pénétrez : ces toiles immenses charpentées de bois se pressent de çà de là; une étiquette de machiniste attire votre attention; ici *Robert le Diable, Ier acte;* plus loin, *Aïda, IIe acte;* derrière, *le Prophète, Faust*, et de ces amoncellements colorés, tout empreints de la musique des maitres, s'échappe une envolée de vos souvenirs, de vos illusions, de vos rêves d'artiste, de votre idéal de jeunesse. — Oui le décor d'opéra a sa poésie, mais il a aussi son éloquence; il parle haut, et M. Lavastre jeune sait lui donner un langage éclatant : c'est lui le maître de céans. L'arrière-travée compose son atelier. Ses ouvrages couvrent le sol; il peint debout et courbé sur de gigantesques toiles dont la loi de sa maquette détermine l'usage. Aussi modeste qu'habile, il se défend d'avoir une histoire, comme si chaque nouvelle *première* ne devait pas apporter au décorateur des succès égaux à ceux d'un Salon annuel.

Jean-Baptiste Lavastre est originaire de Nîmes. Remarqué de bonne heure à l'école de dessin de cette ville, on le présentait un jour à l'architecte du département du Gard, M. Feuchère, ancien décorateur de l'Opéra, qui l'envoyait à Paris, chez son camarade, le célèbre Desplechin. Devenu l'élève de Desplechin à dix-neuf ans, M. Lavastre jeune s'associait à lui dix années plus tard. Mais, pour s'élever au rang d'émule de son maître, que d'efforts, que de veilles, que de géométrie, d'architecture, de perspective, de paysage! Que d'opiniâtreté dès la jeunesse! Que d'enthousiasme en une science si aride parfois, enthousiasme dont l'ardeur communicative amenait à Paris le frère aîné de M. Lavastre et le rendait l'un des disciples de Cambon! En décembre 1871, Desplechin meurt et M. Lavastre lui succède. Lors de l'ouverture de l'édifice de M. Garnier, on le nomme décorateur titulaire de l'Opéra. A dater de cette époque, il travaille presque exclusivement pour M. Halanzier.

Le Palais du IIe acte de *Don Juan,* la Cathédrale de *Robert le Diable,* la Gorge-aux-

1. Grande féerie en 4 actes, 30 tableaux et 60 transformations, de MM. Cogniard frères (Reprise).

Loups du *Freyschütz*, la Neige du *Prophète*, le Ier acte de *la Muette*, l'Arbre de Vie du ballet d'*Yeda*, le vaisseau de l'*Africaine*, le Ve acte de *Polyeucte*, l'acte du defilé de la *Juive*, le IIe acte du *Tribut de Zamora*, sont les tableaux les plus remarqués de ce maître[1]. L'on voit que M. Lavastre recherche le style; il ne cache pas ses préférences pour les données de caractère. Dédaignant les compositions théâtrales qui sentent trop le praticien, il se plaît à concevoir, puis à développer les sujets où son esprit peut se mouvoir sans entraves. Ennemi d'une improvisation que les commandes accumulées excuseraient presque, il féconde son programme un mois durant, parfois même six semaines. Il le vit le jour, il le rêve la nuit, il le dessine, l'aquarelle, le peint; c'est la dame de ses pensées, il l'ajuste de riches couleurs et la *plante* sur le petit théâtre de ses maquettes. Les librettistes admirent son exactitude d'historien et d'archéologue : ils auraient mauvaise grâce à le vouloir enseigner. Tour à tour sombre et galant, simple et magnifique, il excelle dans les décors de vastes proportions. Aussi n'accepte-t-il à la Comédie-Française et à l'Opéra-Comique que les ouvrages dont le genre rappelle ses travaux ordinaires. Certes, il ne dérogea pas aux Ier et Ve actes de *Marion Delorme*, au IIe acte de *Ruy Blas*, aux Ier et Ve d'*Hernani*, aux Ier et IIIe de *Garin*, non plus qu'en cette forêt de *Saint-Mars*, au IIIe acte de *Jean de Nivelle*, au IIIe de *Psyché*[2].

MM. Duc et Lefuel, qui le tenaient en haute estime, ne cessèrent jamais de s'émerveiller de son « architecture rationnelle »; c'était leur mot pour faire entendre l'alliance du goût et des principes dont M. Lavastre sait marquer ses œuvres. Que le public les imiterait si quelque jour une heureuse fortune l'amènait dans l'atelier de ce décorateur! Il y verrait des arbustes de 18 mètres d'élévation destinés à d'immenses machines enveloppant 570 mètres de superficie. Imaginez le coordonnement de pièces semblables, leur disposition sur le théâtre à des *distances réelles*, leur morcellement imposé par le service et les manœuvres, la décomposition des couleurs par la lumière, le mode d'éclairage, etc., etc... Vraie bataille à livrer contre la salle, les acteurs, les machinistes, les éléments! — De tous ces ennemis, il faut se composer des auxiliaires : telle est la maxime de M. Lavastre, c'est aussi son secret, c'est son triomphe.

1. Les plafonds de l'Opéra-Comique, du Palais-Royal et d'autres théâtres encore, sortent de la main de M. Lavastre. Comme j'aurai mainte occasion de citer cet artiste, je ne donne aujourd'hui que des notes rapides devant servir d'indications sommaires aux développements postérieurs dont cette intéressante figure sera l'objet. Cette menue biographie est comme un lever de rideau sur les talents trop ignorés de nos décorateurs de théâtre. L'heure sonne enfin de secouer cette indifférence en matière de peinture scénique. Le dernier lourdaud sait le nom des plus plats librettistes; comptez les élégants du lundi qui connaissent M. Lavastre.

2. M. Lavastre se donne parfois le divertissement d'un rideau de théâtre : récréation pour lui, exercice profitable aux élèves qu'il forme. Son dernier ouvrage en ce genre est la nouvelle toile du Palais-Royal. Remarquez le groupe des figures et recueillez vos souvenirs. Avez-vous vu parfois quelque croquis de ce maître de la terre cuite, de ce terrible petit sculpteur érotique qui s'appelle Clodion? Les portefeuilles de M. de Chennevières en possèdent deux *pensées : Satyres lutinant des nymphes*. Où surprenait-il les personnages de sa mythologie champêtre, ce joli rêveur? M. Lavastre le sait, car le groupe de son rideau montre la gloutonnerie du galant aux pieds de bouc, la défense provocante de la belle et les ébats de l'enfant, avec même esprit, même malice ingénieuse, même prestesse d'exécution que le fait l'élève supposé d'Adam à travers les lignes des dessins dont je parle. L'idée de ce rideau est nouvelle. Jusqu'alors l'immense draperie de la scène offrait l'aspect d'une masse étoffée dont des embrasses à glands ondulent l'uniforme étendue, tenture que semblent avoir froissée les impatiences curieuses des générations. M. Lavastre l'entend d'autre sorte. Il relève sa toile pourpre et or, l'entr'ouvre des deux côtés pour découvrir le blanc panneau décoratif de ses figures. Le sujet et les couleurs de ce panneau nous acheminent vers de joyeux parages, et cette véritable tapisserie des Gobelins, exposée dans un cadre brocart et rouge, laisse transparaître les formes de la muse irrésistible qui tout à l'heure commandera le fou rire. C'est un voile, c'est une gaze que le signal réglementaire fait s'envoler. Ces deux plans, ces deux modes décoratifs sont un essai heureux : toile vraiment éloquente puisqu'elle annonce en ses plis riants la double face de la comédie humaine qui se joue derrière elle, les dehors magnifiques mais trompeurs, symbolisés par les festons, les franges et les glands, d'autre part, les allures dégagées et gauloises d'un peuple toujours jeune, que rappellent des lutinements de satyre. Deux créatures endiablées agitant leur marotte près du cartouche supérieur, sont un dernier appel au plaisir. — Nous essayerons d'exposer sous peu la théorie du rideau de théâtre; c'est un sujet assez inédit.

II

Étrange voisinage pour M. Lavastre que *la Biche au Bois!* En vérité, l'habile peintre d'opéra n'en saurait prendre humeur. Son frère aîné n'a-t-il pas conçu les plus excellents tableaux de cette féerie, et le goût décoratif est-il éconduit de la Porte Saint-Martin? — Certes non: il règne même sans partage, et revêt trente formes diverses selon le caprice des paroliers. Ici l'État des Sonnettes surmonté d'un gros bourdon, la forêt des Sycomores, l'empire des Carpes et du Homard aux colonnes de rocailles, de coquillages et de crabes, plus loin le Territoire des Légumes, la grotte des Sirènes, la forêt des Lions, et le reste. Enfantements bizarres, que vous dûtes coûter d'efforts à Lavastre et à Carpezat, à Fromont à Robecchi, à Poisson! Vous décrire tous serait œuvre de catalogueur; bornons-nous au *Palais d'Aïka* (IIIe acte).

La Reine des Noirs, amante du prince Souci, l'emporte sur sa rivale, fille du roi Drelindindin. Pour célébrer ses épousailles, elle ordonne des fêtes, et pardieu, elle sait choisir sa scène! La vaste enceinte de la Cour d'Aïka est divisée par une longue galerie dont le trône occupe un pavillon. Architecture Bibiena, ordre des *Mille et une Nuits* Pilastres et colonnes, chapiteaux et entablements, confondent les styles, les époques. Les rois maures ont passé par là, suivis de toutes les renaissances orientales. Le moyen de peindre au naturel des portiques merveilleux où la femme devient biche? Les perspectives arcadées de ce tableau rehaussent par les couleurs tendres de leurs lointains l'incarnat des premiers plans. Facettes et chatons scintillent sous l'éclat des lueurs électriques et forment une apothéose au corps des ballerines. C'est là qu'en effet le grand ballet échelonne ses entrées. Il présente quelques figures originales. Des danseuses accourent à certain moment, armées de jolis parasols de plumes blanches qu'elles agitent et tournent de mille façons; d'autres, canéphores aux petits pieds, soutiennent de grands vases d'arbustes dont l'entour forme un cadre rustique à leurs compagnes; d'autres encore s'étendent sur des corbeilles de fleurs, vraies plates-bandes féminines qui symbolisent le repos de la danse.

Mais une monstruosité rompt le charme d'un pareil spectacle. La « première danseuse » s'avise de paraître avec deux revolvers qu'elle décharge en cadence, pif, paf, paf! Ah! fi donc! une *étoile* qui fait le sergent-major! Laissons cela aux bateleurs de la place du Trône. Cette imagination, sortie sans doute d'une cervelle d'armurier, n'est ni musicale, ni digestive, pas même inodore. L'ouvrage de MM. Lavastre et Carpezat[1] devrait pourtant inspirer quelque poésie, et les parfums et les roses sembleraient plus de saison qu'une odeur de poudre, au sein de ces cohortes aimables, échappées de sérails inconnus.

L'un des attraits de *la Biche au Bois* est la ménagerie entière qui la traverse, éléphants, chameaux et lions. A vrai dire, ces rois du désert manquent de voix, de dents et de crins, race anodine que Delacroix renierait. Je cherche leurs moustaches, leur tête monumentale. Ils sont huit carnassiers, recevant sans vergogne la lanière sur le dos. Moi, j'applaudirais une bête agitée, agacée, furieuse, rugissante, bondissante, écumante, se battant les flancs, se ruant en tous sens, animal terrible mais décoratif, esclave du dompteur, mais esclave indompté. — Si les lions s'efféminent, qui donc restera mâle?

HENRY DE CHENNEVIÈRES.

1. MM. Lavastre aîné et Carpezat sont deux associés. Ils prirent l'atelier de Cambon à la mort de ce décorateur (1876) et continuent ses traditions. Nous en parlerons bientôt.

BIBLIOGRAPHIE

Die Kachelöfen in Graubünden, *aus dem* XVI-XVII *Jahrhundert.—Eine Kunst und Kulturgeschichtliche studie, von* Christian Bühler, *Pfarrer, mit sechs farbendrucktafeln von J. J. Hofer.* (Les poêles de faïence dans le canton des Grisons aux XVIe et XVIIe siècles. — Etude artistique et historique, par *Christian Bühler,* pasteur, avec six planches en couleur par *J. J. Hofer.*) — Grand in-4°, Zurich, imprimerie de César Schmidt. 1881.

Une des branches les plus intéressantes à étudier de la céramique allemande est certainement celle qui a trait à l'histoire et à la fabrication de ces grands et magnifiques poêles en terre vernissée et en faïence, véritables monuments qui ne mesurent souvent pas moins de 2^m 50 de hauteur et forment dans la pièce principale de la maison une masse imposante autour de laquelle se réunit toute la famille pendant les longues soirées d'hiver. Dans quelques-uns, trois marches conduisent à un siège ou fauteuil, également en faïence, appliqué contre le mur et où s'assied le vénérable aïeul.

C'est surtout à Nuremberg, et par les Hirschvogel, cette illustre famille de potiers, qu'ont été fabriqués ces immenses poêles qui se composaient de deux masses cubiques superposées, formées par des pièces fabriquées séparément : cartouches, plaques, pilastres, cariatides, chapiteaux, etc., dont l'assemblage constituait un ensemble riche et varié; des pieds en terre ou en fonte de cuivre les isolaient du plancher. Sur leurs surfaces étaient reproduits en relief monochrome des sujets mythologiques, des scènes prises dans l'Ancien et le Nouveau Testament, des figures allégoriques ou des motifs décoratifs. Le vernis qui recouvrait la terre était le plus généralement d'un beau vert foncé, et quelquefois brun ou noir rehaussé de dorures. Le *burg* ou château et le musée germanique, à Nuremberg, possèdent plusieurs de ces beaux poêles dont l'exécution savante et le grand style artistique justifient la réputation qu'avaient acquise les Hirschvogel et leurs successeurs dans l'Allemagne des XVIe et XVIIe siècles. Plus tard, la faïence émaillée remplaça la terre vernissée; les moulures d'angles, les chapiteaux, les pilastres, le couronnement et le soubassement sont toujours en relief, mais les plaques sont planes et recouvertes de peintures aux couleurs variées; quelquefois cependant les sujets continuent à être modelés en relief également peint.

De la Bavière, la fabrication de ces poêles se répandit dans toute l'Allemagne, en Alsace et surtout en Suisse, où elle prit rapidement une assez grande importance, principalement dans la dernière moitié du XVIIe et au commencement du XVIIIe siècle.

C'est cette industrie de la Suisse si peu connue jusqu'à présent, ainsi, du reste, que tout ce qui a rapport à la céramique de ce pays, que M. le pasteur Christian Bühler a étudiée dans une intéressante monographie ornée de six planches fort bien dessinées et reproduisant les types les plus caractéristiques de ces meubles dans lesquels on retrouve les colorations vives et un peu crues qui distinguent les faïences suisses.

Cet excellent travail, qui complète, pour le canton des Grisons, celui que M. le Dr Lübke avait consacré à la fabrication des poêles dans le canton de Zurich nous donne de curieux détails sur l'ornementation de quelques-uns des meilleurs spécimens qui subsistent encore de cette industrie aujourd'hui disparue.

Ce qui distingue surtout les poêles suisses, fabriqués principalement à Winterthür, à Steckborn, à Zurich et dans les environs de Berne, c'est surtout la multiplicité des sujets et des figures qui concourent à leur décoration. Ce sont principalement des scènes historiques, des fables ou des allégories expliquées par des vers d'un style un peu familier, mais d'une morale irréprochable, ainsi qu'il convenait du reste à ces sortes de tableaux que petits et grands avaient continuellement devant les yeux et qui devaient être pour tous un enseignement.

C'est naturellement l'histoire de la Suisse qui fournit les sujets le plus souvent reproduits; c'est ainsi que Charles le Téméraire y est représenté dans un riche costume, mais accompagné de vers qui rappellent les combats où la Suisse défendit si glorieusement son indépendance : « Charles de Bourgogne livra trois batailles aux Suisses qu'il avait soulevés contre lui; dans la première il perdit la victoire, dans la seconde (il perdit) maints héros, et dans la troisième, il dut laisser sa vie sur la verte prairie. »

Ce sont également des figures variées représentant des personnages de divers Etats, des magistrats, des bourgeois, des hauts barons, des rois et des empereurs; au-dessous de ces figures, deux petits vers — qui ne sont pas toujours places exactement à la place qu'ils devraient occuper — expliquent les devoirs de chacun envers le peuple : « Le marchand, dans son état, doit apporter de bonnes marchandises dans le pays. » — « Le bourgmestre et le conseil doivent, comme de fidèles gouverneurs, tourner leurs décisions au bien et à l'utilité de tous. » — « Un gouvernement est mal composé quand il n'a aucune répression pour défendre l'innocence », etc., etc.

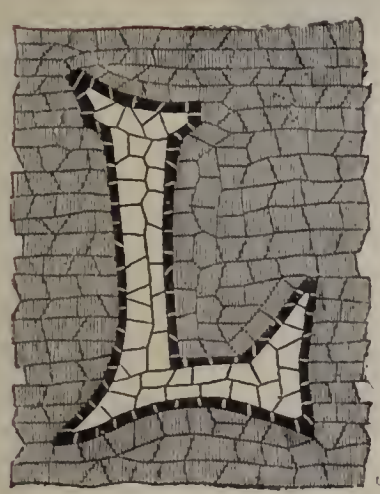
Mais ce n'est pas là seulement le côté intéressant des poêles suisses figurés dans l'excellent travail de M. le pasteur Bühler; dans plusieurs d'entre eux, l'ornementation, puisée aux meilleures sources de la Renaissance allemande, reproduit des modèles et des motifs où nos décorateurs céramistes pourront trouver de précieux documents.

Edouard Garnier.

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. Quantin.

(Mosaïque de la façade de l'église Saint-Marc, à Venise, XIIe siècle.)

LA MOSAÏQUE[1]



Les produits compris dans la désignation générale de mosaïque se composent d'ouvrages de différentes espèces, qui sont loin de présenter le même intérêt au point de vue de l'art.

La mosaïque de pierres dures, dite de Florence, est un assemblage de pièces de rapport, marbres et pierres précieuses polis, maintenus dans une surface au moyen de l'incrustation; la Florentine s'applique aux objets mobiliers et aux bijoux, elle donne des effets curieux, mais ne saurait servir de véhicule à une composition d'artiste comprenant des figures animées. On voit au musée du Louvre, dans la galerie d'Apollon, un bel échantillon de ce genre d'ouvrage, offert à Louis XIV par un prince toscan; la manufacture des Gobelins en a fabriqué quelques bonnes pièces au XVIIe siècle.

1. L'étude qu'on va lire est le résumé d'un livre qui va paraître et qui fait partie de la *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts* (A. Quantin, éditeur). Nous sommes heureux de pouvoir en donner la primeur à nos lecteurs par l'analyse qu'a bien voulu nous faire de son livre M. Gerspach lui-même. — *N. de la D.*

Les pavements et les revêtements formés de plaques de marbre de couleur constituent aussi une espèce de mosaïque en usage depuis la plus haute antiquité dans les temples et les palais. On donne également le nom de mosaïque aux carrelages en terre émaillée ou non et à d'autres assemblages recouverts de couleurs vitrifiables; quelquefois même le mot est

LES VENDANGES

(Église de Sainte-Constance à Rome, IVe siècle.)

appliqué aux dessins en creux de nos anciennes pierres tombales décorées dans le genre des *graffiti* de Beccafumi, sur le pavé du dôme de Sienne.

La mosaïque d'émail, usitée dans l'orfèvrerie et la bijouterie, se fabrique toujours à Rome; c'est un travail qui exige beaucoup de soins et de patience; les artistes romains y excellent; ils emploient avec une grande habileté de main des émaux filés en baguettes très minces et reproduisent tous les effets de la miniature. Ainsi faisaient les artistes byzantins pour les mosaïques portatives, dont la spécialité romaine actuelle est une dérivation.

Nous n'avons à traiter ici aucun de ces genres. La mosaïque décorative nous occupera exclusivement; elle est de beaucoup la plus importante. Sans entrer, quant à présent, dans les détails techniques, nous devons indiquer que la mosaïque, qualifiée généralement d'antique, de romaine, de byzantine, de vénitienne, est un ouvrage fait au moyen de petits cubes retenus par un ciment contre une surface solide; les cubes sont en pierres naturelles,

en terre cuite ou en émail opaque coloré dans la pâte. Les fonds d'or sont l'objet d'une fabrication plus compliquée.

Les matières premières employées ont été et sont encore à peu près les mêmes partout, et il n'y a aucune différence technique entre la mosaïque romaine du XVIe siècle et celle de Venise de la même époque : le fond d'or n'est pas exclusivement byzantin, de sorte que les dénominations locales qu'on a données aux mosaïques décoratives ne peuvent guère s'appliquer qu'au style, et encore convient-il d'en user avec grande prudence.

Nous allons entreprendre l'histoire de la mosaïque; nous suivrons sa trace dans tous les siècles et toutes les contrées, depuis l'Antiquité jusqu'au nouvel Opéra de Paris; le peu d'espace dont nous disposons nous oblige à des notices sommaires sur des ouvrages considérables, et nous avons dû choisir, pour les descriptions d'ensemble, des mosaïques moins compliquées mais qui, dans leur ordonnance, peuvent être présentées pour le type d'une époque.

SEUIL DE PORTE

(Pompéi.)

I

. . . . . .

La mosaïque antique nous a laissé de véritables œuvres d'art dans toute l'acception du mot, telles que la célèbre mosaïque du musée de Naples. Le tableau représente une bataille qui, selon les conjectures, est la bataille d'Arbelles, gagnée en 331 avant notre ère par Alexandre sur Darius. On a retrouvé dans un bas-relief en marbre représentant un épisode de la lutte, une figure semblable à celle de la mosaïque, ce qui a permis de fixer l'opinion avec quelque certitude. L'auteur de la composition a pris le parti, adopté depuis par les peintres de toutes les époques, de résumer la bataille dans le fait principal, au moment de la phase décisive de l'action. Alexandre, à cheval, vient de percer de sa lance un satrape de l'armée persane; celui-ci, une main cramponnée à l'arme de son adversaire, tombe de son cheval déjà atteint d'une sanglante blessure ; l'armée asiatique voit sa défaite dans la chute de son chef et se prépare en toute hâte à opérer sa retraite. L'intention est marquée par un cavalier à pied saisissant la bride de son cheval pour le faire rétrograder, et par le mouvement d'un char attelé de quatre chevaux que le conducteur a obligés de faire demi-tour; les chevaux se cabrent et écrasent des blessés, mais un chef debout dans le char, entouré de quelques soldats, se retourne vers l'ennemi auquel il a décoché sa dernière flèche l'instant d'auparavant et regarde avec terreur le combat singulier des deux généraux. Cependant la troupe en seconde ligne ne semble pas avoir conscience du désordre; elle résiste encore et tient ses

lances en arrêt; le sol est jonché d'armes; il est parsemé de quelques rochers arides et d'un arbre sans feuilles; le ciel est clair et uni.

C'est bien là un tableau de bataille très complet; rien n'y manque pour l'intelligence du sujet et rien d'inutile n'encombre l'espace; la composition est excellente, les masses sont bien équilibrées, les motifs s'enchaînent, les personnages sont dans le mouvement, les attitudes sont correctes et les détails soignés. Nous avons employé avec intention le mot tableau, car il nous paraît évident que la bataille est la reproduction d'un tableau peint et non la copie d'un modèle spécialement composé pour un ouvrage en mosaïque.

LA BATAILLE D'ARBELLES

(Musée de Naples.)

Le peintre, en effet, a mis en usage toutes les ressources d'une palette souple et docile; il a fait une perspective aérienne, des modelés, des raccourcis; il a employé une très grande variété de couleurs et de tons; il a coloré et dégradé avec une liberté de touche et une aisance extrêmes. S'il avait songé que sa composition dût être reproduite en mosaïque, il n'eût pas manqué d'éviter les plans fuyants, les modelés trop accusés et une trop grande variété de couleurs, car il aurait connu les ressources limitées du mosaïste qui ne dispose que d'une matière dure et rebelle et d'un nombre restreint de tons, ce qui l'oblige à procéder par teintes plates et à choisir de préférence les compositions simples et calmes. Aussi le mosaïste chargé d'exécuter le tableau a-t-il bien compris la difficulté qui s'imposait à lui; il a taillé ses cubes à trois millimètres au plus, mélangé les marbres et les matières vitrifiées, serré le grain, et ainsi, avec une habileté de main surprenante, est parvenu à rendre les effets de la peinture et à en produire l'illusion. Il se peut que le tableau original ait été plus grand que la mosaïque, dont les figures n'ont que les deux tiers environ de la grandeur naturelle; il est fort probable aussi que la peinture qui servit de modèle n'était qu'une copie. Par la composition, le dessin et le caractère général, la bataille d'Arbelles est tellement supérieure aux autres peintures de Pompéi, qu'on peut sans hésiter la

regarder comme le travail d'un artiste grec très distingué. L'œuvre a été trouvée en 1830 dans la maison du Faune, l'une des plus riches de Pompéi en objets d'art. C'est grâce à la mosaïque et à l'homme de goût qui habitait cette demeure, qu'est parvenue jusqu'à nous la seule copie épargnée par le temps d'un tableau d'histoire, et que nous pouvons juger aujourd'hui de l'état de la grande peinture dans l'antiquité grecque.

II.

. . . . . .

C'est à Ravenne qu'il faut admirer les plus importants ouvrages du ve siècle; les monuments, moins vastes que ceux de Rome, sont plus intimes et mieux conservés, malgré d'incessants changements dans l'état politique de la province. Après l'abandon de Rome, en 402, Honorius transporta à Ravenne le siège de l'empire et, en 425, l'impératrice Galla Placidia, veuve de Constantin II, y établit sa résidence pour gouverner l'empire d'Occident par délégation de son fils l'empereur Valentinien III: c'est à la protection de cette princesse éclairée et amie des arts que Ravenne est redevable du Baptistère des orthodoxes, du mausolée de Galla Placidia et de la chapelle de l'archevêché. Le mausolée construit vers 440 et placé sous le vocable de saint Nazaire et de saint Celse, mérite une description spéciale : la chapelle, de petite dimension, est en forme de croix latine; elle abrite encore les tombeaux de Galla Placidia, de Constance son mari et d'Honorius son frère; la coupole, les voûtes et les arcs sont entièrement recouverts de mosaïques. La voûte centrale est ornée d'une croix et sur les ceintures des arcs alternent de grandes rosaces de dessins différents et de larges rinceaux; les murs des fonds montrent d'intéressantes compositions : l'une représente le bon Pasteur entouré de ses brebis; l'autre, le Christ, la croix sur l'épaule et un livre ouvert à la main: devant lui, un

LE PORTRAIT DE JUSTINIEN

(Église Saint-Apollinaire-Nuovo, à Ravenne, vi^e siècle.)

feu très violent chauffe un gril, et plus loin, une armoire ouverte laisse voir sur ses rayons les livres sacrés; la décoration de l'autre arc, purement ornementale, est formée de grands rinceaux que traversent des cerfs aux bois solidement branchés. Les quatre arcs de cercle sur lesquels s'appuie la coupole, sont percés de fenêtres flanquées de personnages qui tiennent d'une main un volume et font, de l'autre, un geste d'orateur; le dessous des fenêtres est rempli

LE CORTÈGE DE L'IMPÉRATRICE THÉODORA

(Église Saint-Vital, à Ravenne, VIe siècle.)

par la petite composition déjà connue des colombes qui boivent et se mirent sur le bord d'un vase. Dans cet ensemble si complet, le dessin est sans dureté; les personnages, vêtus en Romains, sont drapés avec générosité; les colombes et les cerfs sont absolument copiés sur les antiques; la coloration générale est harmonieuse; tous les fonds, sans exception, sont bleus; la croix est en or; les ornements et les rinceaux sont en or ou en vert; les vêtements blancs; les terrains, d'un jaune verdâtre, se dégradent insensiblement dans le bleu des fonds. L'harmonie est extrême; le fond bleu, relevé par les ors, est d'une grande distinction; rien n'est triste dans ce mausolée, qu'on pourrait trouver, sans étonnement, parmi les élégants tombeaux de la voie Appienne. Il semble que le monument de Galla Placidia ait été transmis à la postérité pour montrer le point de rencontre gracieux de l'art décoratif antique et de l'art chrétien.

III.

. . . . . .

Lorsque le regard, ébloui des magnificences de Ravenne, envisage les mosaïques de Rome du VIe siècle, il reste stupéfait; ce n'est plus la même contrée, le même pays, c'est un autre monde qui se révèle; il faut un effort pour se souvenir qu'on est toujours en Italie. La mosaïque de l'église des Saints-Cosme-et-Damien, faite sous le pape Félix IV (526-530) « dans la ville de Rome, au lieu nommé voie Sacrée, près du temple de la ville de Rome », dit le Liber pontificalis, est l'œuvre marquante de l'époque. Elle recouvrait le haut de l'arc et les tympans ainsi que la voûte hémisphérique de l'abside; les parties extrêmes de l'arc ont disparu; le reste subsiste. Au haut de l'arc, un agneau est placé sur un trône surmonté d'une croix et entouré de candélabres; quatre anges paraissent en garder l'approche, et, sur la même ligne, deux des figures évangéliques, l'ange de Mathieu et l'aigle de Jean, sortent des nuages. Les autres emblèmes, ainsi que les vingt-quatre vieillards, n'existent plus, car la décoration interprétait l'une des visions de saint Jean : « Je regardai et je vis au milieu du trône et des quatre animaux et au milieu des vieillards un agneau comme égorgé. »

SAINT PAUL ET DAMIEN

(Église des saints Cosme et Damien, à Berne, VIe siècle.)

Dans la tribune à champ bleu de l'abside, le Christ, très grand, est debout sur un fond de nuages; le bras droit est levé, la main ouverte; le bras gauche, que recouvre le manteau, tient un volumen roulé; Pierre et Paul lui présentent les deux médecins de la Médie, Cosme et Damien, martyrs de leur foi; aux extrémités sont le pape Félix et saint Théodore. Le portrait du pape a son histoire. Félix IV construisit l'église à la place d'un ancien temple dont l'intérieur subsiste toujours et se fit représenter dans la composition, ce qui est devenu depuis d'un usage fréquent. Au XVIe siècle, sous Grégoire XIII, le portrait fut remplacé par le visage en peinture de Grégoire le Grand. C'est ainsi que faisaient les édiles des villes romaines, dont le budget était restreint; ne

pouvant élever une statue à chaque empereur, ils se contentaient de faire exécuter une nouvelle tête pour la placer sur la statue décapitée du précédent César. Plus respectueux que Grégoire XIII, le pape Alexandre VII fit remettre le portrait de Félix en mosaïque, mais il est dans le style de la seconde moitié du XVIIe siècle et contraste singulièrement avec les autres visages. Les personnages sont tous vus de face; les apôtres indiquent le Christ d'une main et appuient l'autre sur l'épaule des médecins qui sont et action de marche et présentent la couronne des martyrs. Le Christ est dans un plan surélevé, et d'une taille beaucoup plus grande que celle des apôtres, qui eux-mêmes sont de plus haute stature que Cosme et Damien. La figure du Christ est encadrée de longs cheveux ondés et d'une forte barbe. Les autres visages sont barbus aussi, ceux de Paul et des médecins se ressemblent. Pierre est plus âgé. Les vêtements sont romains, mais les physionomies, sauf peut-être celle de Pierre, ne le sont pas; elles sont dures, sévères, anguleuses. Les corps sont conformés pour la marche et le combat, ils n'ont rien d'ascétique ; ce sont des hommes étranges qui n'offrent aucun rapport ni avec les figures des catacombes, ni avec les nobles personnages de Sainte-Pudentienne, ni avec ceux de Saint-Paul-hors-les-murs, de Sainte-Sophie et de Ravenne; ils sont nouveaux venus dans l'humanité figurée. D'ou sortent-ils donc? Des régions du Nord. En 493, Théodoric s'était proclamé roi d'Italie; vers la fin du siècle, il était venu à Rome; le sénat et le peuple lui avaient fait une magnifique ovation; le prince et ses successeurs prirent les monuments de l'antiquité sous leur haute protection, en défendant de les détruire, en nommant des architectes pour leur conservation et en ouvrant de larges crédits pour leur entretien. Les édifices publics furent aussi l'objet de leur sollicitude : ils leur affectèrent les revenus des douanes du port de Lucrin. On comprend dès lors que, dans de pareilles conditions, les mosaïstes des Saints-Cosme-et-Damien aient pris pour modèles les types de cette race des Goths qui venaient de rendre un dernier éclat à Rome expirante. Nous avons dû insister sur le caractère de la mosaïque du pape Félix IV, car elle va devenir le point de départ d'un style qui se maintiendra à Rome en dégénérant pendant plus de trois siècles; c'est un style nouveau; il résulte, non point de l'art des Barbares, ils n'en avaient pas, mais de leur influence physique, greffée sur un vieux fond romain; le sujet est neuf également; pour la première fois se manifeste la pensée d'une présentation officielle de divers personnages faite au maître par ses disciples; le motif sera repris bien souvent, mais il fera regretter l'original, car, malgré ses imperfections, la mosaïque des Saints-Cosme-et-Damien respire une grandeur et une dignité qui laissent une trace profonde dans l'esprit.

IV.

. . . . . .

Nous sommes arrivés à la fin du IXe siècle, en Italie, et nous avons passé en revue les mosaïques décoratives de trois cents années écoulées. Dès le VIe siècle, la décadence est manifeste à Rome; elle s'accentue dans les rares ouvrages des VIIe et VIIIe, elle arrive à son apogée au IXe. Ce n'est pas sans quelque soulagement qu'on voit enfin les travaux s'arrêter; il n'était pas possible de pousser plus loin l'aberration du dessin et la pauvreté de la composition. A l'exception de quelques figures perdues qui, dans une façade grossière, ont

conservé un élément de distinction relative, les types sont d'une extrême banalité, le dessin est d'une choquante incorrection, les physionomies sont lourdes et communes, la Vierge elle-même, toujours cependant en grande vénération, est devenue laide; tandis que ceux qui l'accompagnent sont émaciés et vêtus avec simplicité, elle est boursouflée et parée de vêtements somptueux, parce que le décorateur est impuissant à faire comprendre autrement la supériorité qu'il veut lui donner; le Christ n'est plus le doux adolescent de Ravenne; c'est un homme dur, sévère; on comprend que bientôt ce sera le Christ vengeur. Comme l'idée morale ne peut se traduire dans la physionomie, on se contente de faire le Christ plus grand de taille que ses apôtres; la composition est banale : le principal personnage occupe le centre, et autour de lui, les autres sont rangés en ligne sur un même plan, immobiles et figés, face en avant; c'est à peine si, plus loin, quelques groupes accusent un mouvement, mais alors les gestes sont désordonnés et tous semblables. Il ne reste plus qu'une chose, l'éclat des couleurs, justement vanté par les inscriptions; les fonds d'or resplendissent, les vêtements blancs sont rehaussés de rouge et de bleu, les nimbes sont colorés par opposition, sans aucun souci de l'iconographie; les nuages sont intenses et vifs; les mosaïstes n'ont plus que le sentiment de la couleur, comme les peuplades sauvages. La couleur sans dessin, la composition uniforme et sans inspiration, l'idée morale remplacée par la dimension et les attributs, tels sont les caractères de cette période, la plus triste entre toutes dans l'histoire de l'art.

A quel genre, à quelle école doit-on attribuer ce style étrange? On veut y voir l'influence byzantine, étant donné qu'on nomme byzantin ce qui s'éloigne de l'antiquité classique et se manifeste par la roideur et l'immobilité; nous ne pensons pas qu'il faille chercher si loin. Constantinople n'était pas, au IXe siècle, en rapports suivis avec Rome, que les papes avaient émancipée et, du reste, l'art en Orient n'était pas tombé dans une si profonde décadence. Un pape, Pascal Ier, est élevé au pontificat; il aime le faste et le luxe; peut-être est-il désireux de passer à la postérité, car il a soin de faire mettre son portrait et son nom dans tous les ouvrages qu'il ordonne; peut-être aussi veut-il réagir contre les iconoclastes toujours sur le trône. Il conçoit le projet de reprendre un genre de décoration, le seul alors essentiellement chrétien; il commande des mosaïques pour Sainte-Praxède, Sainte-Marie-de-la-Nacelle, Saint-Pierre, Sainte-Cécile; il confie les travaux à qui sait les faire, un peu au hasard, comme il arrive souvent; les ouvriers sont ignorants et inhabiles : au lieu d'aller consulter les belles mosaïques de l'arc triomphal de Saint-Paul et l'église de Sainte-Pudentienne, ils ne vont qu'à Saints-Cosme-et-Damien; ils copient l'abside faite au VIe siècle par des Romains et la reproduisent selon leurs moyens. Elle est, en effet, dans leur tempérament, cette œuvre rude et sévère, car elle donne la note religieuse d'un temps où l'Église exigeait avant tout le respect. Les mosaïstes des Saints-Cosme-et-Damien n'étaient pas des Grecs; leurs successeurs durant trois siècles ne le sont pas davantage; ce sont des Latins dégénérés qui ne firent pas école, car, après eux, commence une éclipse qui va durer à Rome pendant près de trois cents années.

V.

. . . . . .

Florence entreprit en 1225 la décoration de son baptistère et fit couvrir de mosaïques la voûte de la tribune, la coupole et la galerie; le sujet choisi fut le Jugement dernier. Un monde de saints, d'archanges, de patriarches, d'élus et de damnés est figuré dans des attitudes d'une roideur exagérée; le Christ, colossal, est un justicier plutôt qu'un juge; l'impression est pénible à cause du style, et confuse, parce que les divisions de l'espace n'ont pas été suffisamment raisonnées; cependant, les figures de la galerie sont mieux traitées et moins barbares. C'est que bien des mosaïstes ont collaboré à l'ouvrage. Selon Vasari, la coupole avait été confiée à Andréa Tafi (1213-1294), qui, embarrassé par la technique, alla à Venise recruter son atelier parmi les mosaïstes grecs de Saint-Marc; il ramena à Florence un certain Apollonius et l'associa avec lui. D'après les uns, Apollonius est bien un Grec; d'après les autres, c'est un Italien; selon toute vraisemblance, ce ne fut pas la seule recrue d'Andréa Tafi, car le dessin des figures dénote une évidente participation des mosaïstes grecs, très en décadence alors; mais avant Tafi, un franciscain, nommé Jacobus, avait fait et signé, en 1225, les mosaïques de la tribune « Jacobus santi Francisci frater », de sorte que le récit de Vasari est sujet à caution, d'autant plus que cet auteur, comme d'autres qui se sont contentés de le copier, confondent ce Jacobus avec Jacobus Torriti, le mosaïste de Saint-Jean-de-Latran. Andréa Tafi fit aussi travailler avec lui dans la coupole Gaddo Gaddi (1239-1312), qui bientôt fut plus fort que son maître. Gaddo exécuta seul, vers 1265, les Prophètes qui sont sous les fenêtres, s'appliquant « à mélanger la manière grecque avec celle de Cimabuë »; la Seigneurie fut satisfaite et lui commanda le Couronnement de la Vierge que l'on voit encore à Santa-Maria-del-Fiore; nous le retrouverons à Rome. Apollonius avait enseigné à Andréa Tafi la méthode de cuire les smaltes et de composer le ciment; la recette des émaux était bonne, mais le ciment était mauvais et, vers le milieu du siècle suivant, il se détacha; la restauration du baptistère fut confiée à Agnalo Gaddi, petit-fils de Gaddo; moins de cinquante ans après, il fallut recommencer; Lippo reprit la restauration et fit de lui-même la mosaïque, très appréciée de son temps, du trumeau au-dessus de la porte. La mosaïque de San-Miniato, près de Florence, paraît être aussi du XIIIe siècle; elle a été entièrement refaite depuis.

Pise imita Florence: Andréa Tafi, Gaddo Gaddi et Jacobus y commencèrent la mosaïque de l'abside du dôme qui fut achevée par Vicini, en 1321. Il paraît que Cimabuë en personne dirigea à Pise d'autres travaux de mosaïque, exécutés par Tura en 1301; mais on ne saurait, pour ce motif, comprendre Cimabuë parmi les mosaïstes.

Les mosaïstes toscans du XIIIe siècle, il faut bien le reconnaître, n'ont pas eu le sentiment de la décoration au même degré que leurs confrères du siècle précédent ou leurs contemporains à Rome. A quelle raison peut-on attribuer cette infériorité manifeste, qui détonne dans ce pays où les sculpteurs fondaient alors l'école nouvelle tout imprégnée de l'antique? C'est à la venue des Grecs en Toscane. Les Grecs ont gêné l'essor, ils ont retardé le mouvement qui, des sculpteurs, devait forcément passer aux peintres et aux

mosaïstes; Cimabuë n'avait pas plus besoin d'eux que Nicolas et Jean de Pise et, dès que Gaddo Gaddi est à Rome, loin de leur contact, il s'émancipe, il devient humain et policé, tandis qu'à Florence il était resté grossier et barbare.

VI.

. . . . . .

Les travaux se succèdent sans interruption de la fin du XIIIe au commencement du XVIe siècle, et quelques-uns peuvent être datés aussi bien d'un siècle que de l'autre; c'est le cas de la grande mosaïque absidale de Sainte-Marie-Majeure, commencée sous Nicolas IV (1288-1294) par Toriti et achevée dix ou douze ans après. Elle représente le couronnement de la Vierge et, en une suite de panneaux, divers traits de la vie de Marie. Jésus et la Madone sont assis sur un même trône, le fils tient une couronne sur la tête de sa mère, des chœurs d'archanges sont à genoux; près d'eux, le pape Nicolas IV et le cardinal Jacques Colonna; derrière le pape, saint Pierre, et Paul François d'Assise; derrière le cardinal, Jean-Baptiste, Jean l'évangéliste et Antoine de Padoue; sur le fond, de grands enroulements feuillus peuplés de légers animaux se développent au-dessus des personnages; en avant sont figurés, comme à Saint-Jean, le fleuve de la Terre Sainte et les enfants, les cerfs et les oiseaux, souvenirs de l'antiquité; le franciscain a signé « Jacques de Torriti a fait cet ouvrage de mosaïque. » Entre les fenêtres, au bas de la voûte, Gaddo Gaddi a terminé, après 1307, sept compositions : la Purification d'Anne, mère de Marie, l'Annonciation, la Nativité, la Mort de la Vierge, l'Adoration des rois mages, la Purification de Marie, Siméon. La plus intéressante de ces compositions est la mort de la Vierge : Marie est étendue mourante; le Christ lui apparaît entouré des anges et de ceux qui résident au ciel; il porte dans ses bras un jeune enfant qui symbolise l'âme de sa mère. Il se pourrait cependant que toute la décoration de l'abside ne fût pas de l'invention de Torriti et de Gaddo, et que le fond de rinceaux et d'enroulements datât du Ve siècle. Elle est bien dans le goût de la chapelle des Saintes-Rufine et Seconde et du mausolée de Galla Placidia, mais avec plus de richesse. Raphaël, qui aimait à s'inspirer de la décoration antique, en a pris copie et a peint quelques-uns de ces motifs dans les loges du Vatican.

LE RÊVE DU PAPE LIBÉRIUS
PAR GADDO GADDI

(Façade de la basilique de Sainte-Marie-Majeure, XIVe siècle.)

La façade de la basilique forme une surface droite au-dessus du portique, ce qui a permis de superposer en étages les sujets de la mosaïque comme sur le narthex de Torcello. A l'étage supérieur, le Christ, vêtu d'une tunique rouge aux lumières d'or et d'une toge en drap d'or, est assis sur un trône somptueux, au centre d'une gloire bleue étoilée d'or; il bénit de la droite, et de la gauche tient un livre ouvert sur les mots

EGO SVM LVX MVNDI QVI

alternativement blancs et rouges. Deux anges thuriféraires, deux autres portant des flambeaux, plus loin les symboles des évangélistes entourent le Christ en battant des ailes; Marie, Jean-Baptiste, Pierre, André et Mathieu, se tiennent debout par groupes égaux aux côtés du Maître. La mosaïque est signée Pierre Rusuti, dont on ne connaît que cet excellent ouvrage; celle du bas appartient à Gaddo Gaddi, en partie du moins au dire de Vasari : « et aidant à finir quelques histoires de mosaïque qui sont à la façade de Sainte-Marie-Majeure, il améliora d'autant le style et s'éloigna de la manière grecque qui n'avait en soi rien de bon. »

Vasari a judicieusement employé les mots « quelques histoires », car c'est en effet l'histoire de la fondation de la basilique que Gaddo Gaddi a retracée dans sa composition divisée en quatre grands compartiments. Le premier montre le pape Libérius dormant habillé sur un lit, dans une chambre à colonnes tendue d'une draperie rouge; un homme assis à terre veille sur le pontife; la Vierge apparaît au pape et lui ordonne de bâtir une église sur la colline à l'endroit couvert de neige; le dessin que nous reproduisons indique la manière qui est identique pour les quatre sujets. Le même motif revient dans le compartiment suivant, avec cette différence qu'au lieu du pape c'est le praticien Jean qui est couché et qu'une femme remplace l'homme qui veille. La troisième scène représente le pape dans un palais; il écoute le récit que lui fait Jean de sa vision. Dans le quatrième compartiment, le Christ et la Vierge font tomber une neige abondante sur la terre; le pape, entouré d'un cortège de prélats, de femmes et d'enfants, trace le plan de la basilique libérienne. On voit que le parti de Gaddo Gaddi est bien différent de celui de Rusuti. Rusuti se borne à une composition simple, bien pondérée, dans le genre de celle de Torriti, tandis que Gaddo se plaît à multiplier les motifs; il aime les détails et les accessoires; il reprend la disposition observée au ve siècle dans l'attique de la basilique, à Ravenne et plus tard en Sicile, de diviser l'espace en compartiments, d'où la nécessité de traiter les sujets d'une façon plus étroite et plus humaine; ce sont des tableaux d'histoire dans des cadres restreints; le caractère hiératique subsiste cependant encore, mais il ne jaillit plus spontanément, il ne s'impose plus à première vue, comme dans les ouvrages de Jacobo Torriti et dans celui de Rusuti, son contemporain. Gaddo Gaddi n'a plus la même ampleur, il voit moins grand, il est plus prosaïque; au lieu d'un couronnement de la Vierge avec un cortège d'archanges et de saints en extase se détachant d'un fond somptueusement décoré de motifs conventionnels, c'est un pape qui dort dans un lit recouvert d'une chaude couverture; la Madone, dont la présence doit marquer l'idéal, ne figure qu'à l'état d'accessoire nécessaire à l'explication du rêve; c'est Gaddo qui inaugure ce genre dans lequel Cavallini va bientôt exceller. Gaddo Gaddi eut aussi mission, selon Vasari, de terminer les mosaïques laissées inachevées par Torriti dans l'intérieur de Saint-Pierre. Il entreprit seul le Christ

et les nombreuses figures de la façade (ces mosaïques furent détruites lors de la démolition), puis il fut demandé à Arezzo par les Tarlati, seigneurs de Piétramola, et couvrit de mosaïques la voûte de la cathédrale, qui s'écroula vers 1495.

VII

. . . . . .

Les mosaïques, à partir du XVIe siècle, ne sont plus que des tableaux fixés dans le mur au moyen des émaux, mais du moins ces tableaux ont-ils été composés à dessein. Nous trouvons dans Vasari, nettement exprimée, l'opinion que l'on avait alors du rôle de la mosaïque : elle devait imiter la peinture; en parlant des travaux des frères Nuccato et Vincenzo Bianchini, il dit « qu'on ne pourrait vraiment mieux faire avec des couleurs, que de loin les mosaïques paraissent peintes à l'huile : que les Nuccati (Vasari les appelle à tort les Nuccheri) firent des petits tableaux pleins de figures, si finement exécutés, qu'on les prend pour des miniatures plutôt que pour un assemblage de pierres »; que les mêmes artistes « ont aussi produit une quantité de portraits, entre autres ceux de Charles-Quint, de son frère Ferdinand, de l'empereur Maximilien, du cardinal Bembo, du Magnifique..... Dans ces deux derniers ouvrages, les chairs, les lumières, les demi-teintes et tous les moindres détails sont traités avec autant de soin qu'on ne saurait imaginer rien de mieux ». Pour Vasari, les mosaïques de Saint-Marc du XVIe siècle sont le point culminant; à son avis, jamais on ne fit mieux à Rome et à Florence. De notre temps, après trois siècles, on a changé de manière de voir, on ne veut plus maintenant que la tapisserie et la mosaïque imitent la peinture, on veut qu'elles conservent le caractère décoratif qui leur est propre, et nous pensons qu'on a raison.....

SAINT MARC, D'APRÈS LE TITIEN, PAR F. ET V. ZUCCARI
(Église de Saint-Marc, à Venise, XVIe siècle.)

Les anciennes mosaïques de Saint-Marc étaient déjà, au xve siècle, en mauvais état; les incendies de 1419 et de 1429 les endommagèrent gravement, et de plus, elles n'étaient pas du goût des peintres de la Renaissance, qui regardaient comme des œuvres barbares les ouvrages des *trecentisti* et des *quatrocentisti*; les administrateurs de l'église eurent donc à pourvoir aux restaurations et aux renouvellements partiels et, en outre, ils décidèrent, sur la proposition du Titien, que toutes les vieilles mosaïques seraient remplacées; ce travail commença, dans l'atrium, vers 1530, et, vingt ans après, toute la partie du milieu comprise entre les deux grandes portes était décorée d'ouvrages nouveaux. La réaction s'opéra en 1610; le gouvernement rendit un décret défendant de détruire les anciennes mosaïques, et ordonna que dans le cas où le remplacement serait inévitable, un dessin très exact serait levé, afin de rétablir les ouvrages dans leur état primitif. Le décret de 1610 a été inspiré par un sentiment fort louable, mais il fut impuissant, et aujourd'hui qu'une semblable disposition a été remise en vigueur, elle restera sans effet chaque fois qu'il s'agira de remplacer dans son intégralité une ancienne mosaïque. Ni décrets, ni dessins, ni estampages, ni calques ne feront qu'un mosaïste du xvie siècle travaille comme au xiie; il voit à sa manière et, pour le faire voir à la manière de ses devanciers, il faudrait, dès l'enfance, lui donner une éducation spéciale. Nous savons ce qui est arrivé avec la mosaïque du triclinium du palais de Latran; le même fait se reproduisit à Venise, quelques années après le décret de 1610. On avait décidé que les mosaïques primitives de la rangée supérieure de la façade de Saint-Marc seraient remplacées; Maffeo Verona, l'élève et le gendre de Paul Véronèse, fut chargé de les copier et Luigi Gaëtano d'exécuter les mosaïques d'après le nouveau carton. L'un était bon peintre et l'autre un habile praticien; que firent-ils? Un ouvrage dans le sentiment grec? Nullement, ils firent une mosaïque du xviie siècle, avec tout le caractère et la facture du temps. Ce n'est pas ici le lieu de discuter à fond la grave question de la restauration des mosaïques; le problème est complexe et peut avoir des solutions diverses. Nous nous contenterons d'exprimer le désir qu'aucune restauration ne puisse être entreprise sans l'avis favorable de l'autorité civile, que les mosaïques ne soient détachées en totalité qu'au cas où le mur serait menacé d'une ruine certaine, et qu'autant quepossible la restauration se fasse sur place, morceaux par morceaux, comme les réparations des anciennes tapisseries. Le décret de 1610 eut, du moins, pour effet de conserver quelques-unes des mosaïques primitives. Le Sénat prit aussi quelques sages mesures de police : il défendit de faire éclater des pièces d'artifice et des matières explosibles aux abords de l'église, la commotion pouvant ébranler le ciment et les cubes.

VIII

. . . . . .

L'histoire de la mosaïque enregistre au xvie siècle le grand nom de Raphaël, mais elle est obligée de faire quelques réserves sur les modèles exécutés par cet incomparable artiste. Agostino Chigi, que les contemporains appelaient « le Magnifique », avait déjà commandé à Raphaël les fresques du palais Chigi en Transtevère, aujourd'hui nommé la Farnesine et celles de Santa-Maria-della-Pace; il lui demanda ensuite le plan de la chapelle

Chigi à Sainte-Marie-du-Peuple et le modèle de la mosaïque qui devait en orner la coupole. La mosaïque réprésente la création du monde, selon la théorie de Ptolémée et d'Aristote, avant que les astres aient commencé leurs révolutions; elle est divisée en huit compartiments disposés autour d'un grand médaillon central qui montre le Créateur les mains levées; les planètes, sous la forme mythologique de Jupiter, Saturne, Diane, Mercure, Vénus, Apollon et Mars, sont figurées à mi-corps; elles paraissent être sous la conduite d'anges ailés qui attendent un signe du Créateur; le huitième compartiment est réservé aux étoiles fixes, semées sur une sphère ou se lisent les mots :

FIANT LVMINARIA IN FIRMAMENTO CŒLI

CUPIDON, D'APRÈS RAPHAEL, PAR L. DI PACE
(Église Sainte-Marie-du-Peuple, à Rome, XVIe siècle.)

A côté de Vénus se trouvent la date 1516, et Cupidon, tenant à la main une torche sur laquelle est inscrit le monogramme du mosaïste Luigi ou Aloisio ou Luisaccio di Pace, qu'Agostini Chigi fit venir exprès de Venise. La mosaïque fut endommagée en 1527, et au siècle suivant, en 1651, elle fut réparée par ordre du pape Alexandre VII, de la famille de Chigi. Telle qu'elle est de nos jours, elle se présente avec toute l'élégance et la correction de dessin d'une œuvre de Raphaël, mais il faut bien reconnaître qu'au point de vue décoratif elle a un défaut capital; elle est hors d'échelle, les figures sont trop petites, les têtes des divinités païennes ne mesurent que dix-neuf centimètres sur quinze; elles devraient avoir plus du double pour la hauteur ou elles sont placées. Cette erreur de Raphaël est inexplicable, car il avait lui-même dessiné le plan de la chapelle, il connaissait à merveille cette loi absolue, qui veut qu'une œuvre décorative soit en parfait rapport avec les dimensions du monument. Au point de vue technique, la mosaïque est irréprochable; Luigi di Pace l'a traitée de main de maître et a fait comprendre que ce n'est pas un tableau qu'il copiait, mais bien qu'il interprétait un modèle conçu à dessein. Les carnations sont à trois tons, les rehauts de blancs sont plaqués, le sertissage est noir constant, mince et net, les lumières sont posées par à-plats ou par traits d'or et de couleur nettement détachés, le fond est d'un bleu rendu transparent par un mélange de smaltes grisâtres. Le contrat passé entre la famille Chigi et le mosaïste a été conservé; il nous donne des renseignements curieux. Pendant les

quatre années de la durée du travail, le maître a reçu du pain, du vin, de l'huile et du sel à discrétion, tant pour lui que pour son compagnon; il était payé, en outre, à raison de deux ducats, ce qui équivaudrait environ à cent francs de notre temps, mais il avait à sa charge le salaire de son aide; les Chigi fournirent à Luigi les matériaux et, de plus, un habillement neuf tous les ans; à la fin des travaux, ils eurent à lui donner en toute propriété une maison de la valeur de deux cents ducats d'or.

IX

Pendant le pontificat du pape Urbain VIII, de 1623 à 1644, une véritable révolution s'accomplit dans notre art. Le pape eut la pensée de faire reproduire en mosaïque les

PAVEMENT DE LA SALLE MELPOMÈNE, COMPOSITION DU BARON GÉRARD, PAR BELLONI

(Musée du Louvre, XIXe siècle.)

tableaux à l'huile et les fresques qui se trouvaient dans la basilique de Saint-Pierre; l'idée n'était pas absolument nouvelle; nous l'avons rencontrée dans l'antiquité païenne, mais depuis on avait laissé à la mosaïque son caractère profond sans chercher à en faire purement un art d'imitation. Urbain VIII était sans doute animé d'une excellente intention; il voulut rendre impérissables les compositions des grands maîtres, en les incrustant dans le mur et en même temps conserver les originaux; mais outre qu'il fit sortir la mosaïque de son rôle décoratif, le résultat qu'il cherchait ne fut atteint que très imparfaitement. En effet dans cette grande entreprise commencée sous Urbain VIII et resté inachevée, car il y a encore dans Saint-Pierre une fresque et un tableau sur ardoise, on remarque des

mosaïques médiocres et des tableaux mal reproduits. Les architectes exigeaient que les mosaïques placées en des endroits semblables eussent les mêmes dimensions, déterminées par les besoins de la décoration, quelles que fussent d'ailleurs celles de la peinture originale : ainsi la *Transfiguration*, d'après Raphaël, a été mise à la même dimension que la *Communion de saint Jérôme*, d'après le Dominiquin; on fut obligé pour couvrir la place assignée de faire faire non pas une copie exacte, mais une interprétation au quadruple de la *Transfiguration;* le travail fut confié à Stefano Pozzi, élève de C. Maratti, et ce peintre ne réussit que médiocrement, par la simple raison qu'on ne change pas impunément les dimensions d'un ouvrage d'art, surtout quand le changement n'est pas dans des proportions mathématiques. Qu'on joigne à ce premier obstacle la difficulté de trouver un mosaïste assez maître de son tempérament personnel pour adopter en tous points celui du maître; qu'on ajoute l'embarras de se procurer des émaux donnant identiquement les effets de la fresque et de la peinture à l'huile, et l'on comprendra qu'à côté des *Funérailles de sainte Pétronille*, d'après le Guerchin, qui est le meilleur tableau en mosaïque de la basilique et le chef-d'œuvre de Pierre-Paul Cristofari, il se trouve des œuvres médiocres et sans intérêt. Du reste, la réaction se fait à présent contre cette imitation des tableaux tant admirés au XVIIe siècle, au XVIIIe et même de nos jours; on commence à admettre que c'est là une superfétation onéreuse, et qu'un sujet rendu par la peinture ne pourra jamais être traduit dans son intégrité et son esprit par d'autres moyens, pour le motif que les substances employées dans les arts ont des qualités expressives différentes et que la composition dans chacune des branches de l'art est soumise à des lois spéciales.

GERSPACH.

L'AIGLE DE SAINT-JEAN

(Église de Sainte-Praxède, à Rome, IXe siècle.)

BULLETIN

DE

L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Séance du 23 août 1881.

PRÉSIDENCE DE M. BOUILHET
Vice-Président.

Membres présents : MM. Jumelle, Lefébure, Turquetil, Veyrat.

MM. Cohen et Marienval s'excusent par lettre.

Le Conseil prend connaissance de la rédaction définitive du rapport de la Commission des tissus et des programmes de concours spéciaux de ces industries. Eu égard à leur importance, le Conseil adopte les douze sujets de concours proposés par la Commission et répartis par moitié entre les deux grandes divisions des tissus : *l'ameublement* et *le vêtement*.

Le Conseil examine ensuite le règlement général de l'exposition, approuve diverses modifications et additions à la rédaction primitive, et l'adopte dans la forme définitive suivante :

7e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE

2e Exposition technologique des industries d'art en 1882

LE BOIS — LE TISSU — LE PAPIER

REGLEMENT — DISPOSITIONS GENERALES ET PARTICULIERES

ARTICLE PREMIER. — Afin de subvenir aux frais de l'Exposition et d'augmenter l'importance de l'institution publique et gratuite que l'*Union centrale* a fondée au centre de la fabrique de Paris, place des Vosges 3 (ancienne place Royale), et qui comprend : un musée rétrospectif et contemporain; une bibliothèque d'art ancien et moderne; des cours spéciaux ayant trait à l'art appliqué, et des entretiens familiers de nature à propager les connaissances les plus essentielles à l'artiste et à l'ouvrier qui veulent unir le beau à l'utile :

1° Le droit d'entrée à l'Exposition du palais de l'Industrie sera perçu comme suit : le dimanche, 50 centimes; tous les autres jours, 1 franc.

2° L'emplacement occupé au palais de l'Industrie pour chaque exposant sera payé ainsi qu'il suit :

1° Les œuvres qui, comme les tableaux, occuperont une surface *verticale* et *murale* et ne dépasseront pas une épaisseur de 20 centimètres, payeront le mètre linéaire 2 francs par mois. Il ne sera pas tenu compte de la hauteur.

2° Payeront également 10 francs par mètre et par mois les objets fabriqués ne rentrant pas dans la condition ci-dessus.

Pour les objets fabriqués et compris dans cette dernière catégorie, la superficie prise sur le *sol* sera seule calculée, sans qu'il soit tenu compte de la hauteur.

Les entrecolonnements formant salon de 8 mètres de façade sur 4 mètres de profondeur

seront payés 1,000 francs; l'exposant aura à payer le montant du tableau servant à l'inscription de son nom dont l'Administration se réserve l'exécution dans un but de décoration générale. Le prix de ce tableau-enseigne est de 150 francs.

Les objets exposés sur des espaces isolés sur les quatre faces dont la superficie serait inférieure à 4 mètres payeront le mètre linéaire de façade à raison de 5 francs le mètre et par mois.

Sont seules exemptes de tous droits de place toutes les œuvres d'art composées en vue de servir de modèles pour l'industrie, sous la condition que ces œuvres n'aient pas encore été reproduites par l'industrie, qu'elles soient originales et présentées par leur auteur, qui aura à signer une déclaration conforme à ce programme. Ces œuvres seront exposées sous leur nom et seront soumises à l'appréciation d'un jury d'admission.

Art. 2. — Il ne sera pas accordé moins d'un mètre.

Art. 3. — L'exposant aura à payer *trois mois* de droits de place.

Dans le cas où l'Exposition serait prolongée au delà de ce terme, il jouirait gratuitement de sa place durant toute la prolongation.

La prolongation ou le retard de l'Exposition ne donneront lieu à aucune indemnité, soit de la part de l'Administration, soit de la part des exposants.

Art. 4. — Chaque exposant, en faisant acte d'adhésion, aura à indiquer le nombre de mètres qui lui seront nécessaires, et qu'il sera tenu d'occuper pendant toute la durée de l'Exposition.

Art. 5. — Dans le cas où l'exposant obtiendrait de l'Administration la faculté d'occuper un nombre de mètres supérieur à celui qu'il aurait primitivement souscrit, ou qu'il serait reconnu qu'il a, sans autorisation, occupé un espace plus grand que celui qu'il aurait payé, il aurait à tenir compte, dans les deux cas, de la différence en plus, suivant le relevé qui en serait fait par les soins de l'*Union centrale*.

Art. 6. — Chaque exposant aura à payer un mois de son emplacement à l'avance, et ce, au plus tard, le 30 mai 1882, à la caisse de l'*Union centrale*, place des Vosges, n° 3. Le second mois sera exigible le 10 août, et le troisième mois le 10 septembre.

Art. 7. — Il sera remis à chacune des personnes qui désireront prendre part à l'Exposition un bulletin imprimé, où elle indiquera ses nom, prénoms, profession et adresse, la nature de ses produits et en même temps le nombre de mètres dont il a été question à l'article 4.

Art. 8. — Ces bulletins doivent être envoyés, franc de port, au secrétariat de l'*Union centrale*, place des Vosges, 3, le plus tôt possible, et au plus tard le 1er juin.

Art. 9. — Un livret, qui ne sera que la transcription textuelle ou le dépouillement analytique de ces bulletins, sera publié par les soins de l'Administration. L'exposant qui n'aurait pas suivi les prescriptions des articles 7 et 8 ne devrait s'en prendre qu'à lui-même, si sa notice laissait trop à désirer, ou si elle n'avait pu être insérée audit livret.

Art. 10. — Au cas où, dans un but décoratif ou d'ensemble général ou partiel, l'Administration préparerait quelques emplacements spéciaux qui pourraient être accordés à certaines industries, le prix de la location de place serait le même que partout ailleurs; mais les frais de construction et de décoration seraient en plus à la charge de l'exposant, qui rembourserait à l'Administration, lors de la prise de possession, le prix indiqué et convenu à l'avance et qui, dans aucun cas, ne pourrait être contesté.

L'admission, le classement et la désignation des emplacements appartiennent à l'Administration.

Les exposants devront se conformer aux prescriptions de l'architecte pour l'harmonie et la décoration de leur emplacement.

L'Administration se réserve l'ordre et la police de l'Exposition et, par suite, le droit d'admettre, de refuser, et même d'exclure, à tout moment, de l'Exposition, tout exposant qui ne se conformerait pas au règlement.

Art. 11. — Les ouvrages et les produits compris dans la classification de l'Exposition moderne devront être rendus au palais de l'Industrie du 15 au 25 juillet, à 4 heures du soir.

Les produits qui ne seraient pas installés le 30 juillet, à 4 heures du soir, seront enlevés des galeries et de la nef, et emmagasinés aux frais et risques du propriétaire.

Passé le 26 juillet, les produits seront refusés, et les droits de place payés antérieurement demeureront acquis à l'Exposition; l'Administration disposera des emplacements.

Art. 12. — Les envois concernant les concours, à moins de dispositions spéciales indiquées dans les programmes particuliers, seront adressés, *franc de port*, au palais de l'Industrie, de 8 heures

du matin à 5 heures du soir, du 20 au 31 août, terme de rigueur[1].

Art. 13. — Les frais de montage, de démontage, de réemballage, demeureront à la charge de l'exposant, à quelque groupe qu'il appartienne.

Art. 14. — Les arrangements et aménagements particuliers seront à la charge des exposants et ne pourront être exécutés que conformément au plan général et d'ensemble. Des entrepreneurs se tiendront à la disposition des exposants; leurs mémoires, s'il y a lieu, seront réglés par les soins de l'Administration, sur la demande qui en sera faite au secrétaire général.

Cependant les exposants pourront employer, avec l'autorisation de l'Administration, tels ouvriers qu'il leur plaira.

Art. 15. — M. Béziès, secrétaire général, nommé par l'Administration, est chargé de veiller à ses décisions.

Art. 16. — Le conseil d'administration prendra toutes les mesures nécessaires pour préserver les objets exposés de toute avarie; mais, dans le cas de dégâts par incendie, pluie, etc., le dommage resterait à la charge de l'exposant.

Art. 17. — Les produits seront surveillés de jour et de nuit par un personnel choisi; mais, en aucun cas, l'Administration de l'Union centrale ne sera responsable des vols ou détournements qui pourraient être commis.

Art. 18. — Les exposants pourront faire garder leurs produits par un représentant de leur choix, agréé par l'Administration; mais ils devront déclarer au préalable le nom et la qualité de ce représentant à qui il sera délivré une carte d'entrée personnelle; cette carte ne pourra être cédée ni prêtée sous peine de retrait. Il en sera de même pour celle à laquelle chaque exposant aura droit.

Dans le cas où le représentant refuserait de se conformer au règlement intérieur de l'Exposition, l'Administration, après un premier avis donné par le secrétaire général, pourrait lui retirer sa carte de représentant et en aviserait l'exposant, afin qu'il ait à le remplacer immédiatement.

Un représentant ne peut avoir plus d'une carte d'entrée, quel que soit le nombre d'exposants qu'il représente.

Art. 19. — Aucun objet ne pourra être reproduit, sous quelque forme que ce soit, sans une autorisation signée de l'exposant et du secrétaire général, et qui restera entre les mains de l'Administration.

Dans le cas cependant où une reproduction aurait lieu, malgré les soins de la police intérieure, l'Administration n'en serait pas responsable.

L'Administration se réserve la reproduction des vues d'ensemble.

Art. 20. — L'Administration retiendra les œuvres et les produits qu'elle jugera dignes de concourir au but de l'Exposition; elle pourra exclure, au moment où elle recevra les produits, ceux qui seraient, d'après son appréciation, en dehors du but de l'Exposition. Dans ce dernier cas, elle aurait à rembourser intégralement les sommes perçues à l'avance; mais les frais de déplacement et de transport resteront à la charge du demandeur.

Art. 21. — Des commissions ou sous-commissions de classements, aussi bien que le jury d'admission pour certains groupes, pourront être nommés, s'il y a lieu, par la Direction.

Art. 22. — Dès le lendemain de la clôture de l'Exposition, les exposants procéderont à l'enlèvement de leurs produits et de leurs installations.

Cette opération devra être terminée au plus tard huit jours après la fermeture.

Passé ce terme, les produits et les installations qui n'auraient pas été retirés seront enlevés d'office et consignés dans un magasin public aux frais et risques des exposants.

Les objets qui, au 15 février suivant, n'auraient pas été retirés, seront vendus en vente publique.

Art. 23. — Par le seul fait de son adhésion, l'exposant accepte le présent règlement dans son entier et s'engage à se conformer à toutes ses prescriptions.

1. MODELE D'ADRESSE POUR LES ENVOIS

FRANCO

A Monsieur le Secrétaire général de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie
Au palais de l'Industrie (Champs-Elysées).
Paris.

Envoi de (nom et prenoms)
demeurant à
Nature des produits :

Art. 24. — Des récompenses sont réservées à l'Exposition technologique des industries du Bois, des Tissus et du Papier. Elles sont de deux sortes : 1° Pour les produits exposés dans le premier concours, elles consistent en médailles d'or, d'argent et de bronze et en mentions honorables. — 2° Pour les prix réservés aux lauréats des concours exécutés sur programmes, l'*Union centrale* a décidé de donner, au lieu de médailles, une plaquette honorifique en bronze, exécutée spécialement pour ces concours. Chacun des 21 concours aura donc deux séries de prix, l'une réservée aux produits fabriqués, l'autre aux modèles exécutés par les artistes. En outre, une récompense, unique dans chacun des trois groupes, de la valeur de mille francs, portant le titre de Grand Prix de l'Union centrale, pourra être attribuée à l'objet, modèle ou exécution, qui aura été jugé le plus remarquable dans les concours exécutés sur programmes.

Art. 25. — L'examen, l'appréciation et le jugement des œuvres exposées dans l'Exposition moderne, seront confiés à des juges spéciaux nommés, moitié à l'élection par les concurrents et exposants, et moitié par le conseil d'administration.

Le président et le secrétaire-rapporteur général seront nommés par le conseil d'administration.

Les concours seront jugés par ce même jury.

Art. 26. — Le règlement concernant la formation et les attributions des différents jurys sera affiché dans les salles d'exposition, le jour qui précédera les élections.

Art. 27. — Les récompenses seront distribuées en séance solennelle à la fin de l'Exposition.

Art. 28. — Seront mis hors de concours les exposants qui ont obtenu des médailles d'or aux Expositions nationales et universelles de Paris, ainsi qu'aux Expositions de l'*Union centrale*.

Art. 29. — L'exception contenue en l'article 28 n'a trait qu'au premier concours ouvert dans l'Exposition technologique des industries du Bois, des Tissus et du Papier. — Sont admis à prendre part au deuxième concours tous les artistes et tous les industriels qui se conformeront au programme ci-avant indiqué, quelles que soient les récompenses précédemment obtenues par eux, mais à la condition de n'appartenir ni au jury chargé de l'examen de ce concours ni au conseil d'administration de l'*Union centrale*.

Art. 30. — Les rapports des jurys seront publiés par les soins de l'*Union centrale* qui s'en réserve la propriété.

M. Lorain, architecte de l'*Union centrale*, est chargé de l'organisation, de l'installation et de la surveillance de tous les travaux de l'Exposition de 1882.

Article supplémentaire. — Si des changements ou additions au présent règlement devenaient nécessaires, ils seraient affichés en temps opportun dans les salles de l'*Union centrale*, 3, place des Vosges, et dans celles du palais de l'Industrie.

Le Président de l'Exposition.

Henri Bouilhet.

Vu : *Le Président du Conseil d'administration,*

Édouard André.

Le Secrétaire du conseil.

Ernest Lefébure.

Les membres du Conseil d'administration de l'Union centrale :

MM. Édouard André, *Président*. — Henri Bouilhet, *Vice-Président*. — Ernest Lefébure, *Secrétaire*. — Alfred Jumelle, *Secrétaire adjoint*. — Georges Berger. — Théodore Blais. — Le marquis Philippe de Chennevières. — Louis Chocqueel. — Paul Christofle. — Joseph Cohen. — Paul Dalloz. — Gustave Dreyfus. — Lucien Falize. — Alfred Firmin-Didot. — Emile Froment-Meurice. — Le comte de Ganay. — Le baron Gérard. — Léon Grados. — Georges Hermann. — Auguste Louvet. — Charles Mannheim. — Louis Marienval. — Philippe Mourey. — Jules Turquetil. — Adolphe Veyrat. — Auguste Wolff.

Le Président de l'Exposition,

Henri Bouilhet.

Vu :

Le Secrétaire du Conseil,

Ernest Lefébure.

Séance du 14 octobre 1881.

PRÉSIDENCE DE M. BOUILHÉT
Vice-Président.

Membres présents : MM. Dreyfus, Falize, Lefébure, Veyrat.

M. Jumelle s'excuse par lettre.

M. Lorain, architecte de l'Union centrale, assiste à la séance.

Le président expose qu'une souscription publique vient d'être ouverte pour élever une statue à M. Adrien Dubouché, directeur-fondateur du Musée céramique de Limoges, décédé le 24 septembre dernier. L'Union centrale ne peut manquer de s'associer à cette manifestation et d'apporter sa part de reconnaissance à l'homme généreux et ami des arts qui témoigna toujours un intérêt si éclairé aux institutions philanthropiques et en particulier à l'œuvre de l'Union, et le Conseil vote, à cet effet, une somme de mille francs.

M. Falize donne lecture d'un mémoire adressé au Conseil, au nom de la Commission d'exposition, concluant à l'admission des étrangers à l'exposition de 1882, et d'une note, ayant le même objet, destinée à être présentée au ministre de l'instruction publique et des beaux-arts et au ministre des affaires étrangères.

A ce sujet, le Conseil examine successivement les questions suivantes :

Les étrangers payeront-ils une redevance d'emplacement comme les nationaux?

Participeront-ils aux récompenses de l'industrie?

Serons-ils admis aux concours spéciaux?

Pourront-ils faire partie des jurys?

Une longue discussion s'engage sur ces diverses questions et le Conseil adopte la résolution suivante qui sera insérée au règlement sous forme d'article additionnel :

« Les artistes et les industriels des pays étran-
« gers seront admis au même titre que les natio-
« naux à l'exposition du bois, des tissus et du
« papier, en 1882. »

Relativement à la nature des récompenses affectées aux concours spéciaux de l'industrie, le Conseil est d'avis qu'il soit décerné un grand prix dans chacune des trois sections, et décide que le type de la plaquette et du diplôme sera unique pour les trois industries concurrentes.

M. Dreyfus demande qu'on s'occupe immédiatement de la galerie des ateliers et machines en mouvement. Il lui est répondu que M. Alexis Lahure, secrétaire de la chambre syndicale des imprimeurs, s'est déjà mis en rapport avec la Commission de l'exposition et se propose de faire fonctionner sous les yeux du public des machines à imprimer.

Sur la proposition du président, le Conseil décide que les comités d'initiative pour l'exposition de 1882 devront être constitués par les sections de la Commission consultative autorisée à s'adjoindre les membres nouveaux qui lui paraîtraient, par leurs aptitudes spéciales, devoir le plus utilement collaborer au succès de l'Exposition.

Séance du 8 novembre 1881.

PRÉSIDENCE DE M. ÉDOUARD ANDRÉ
Président.

Membres présents : MM. Bouilhet, Christofle, Cohen, Dreyfus, Falize, Jumelle, Grados, Lefébure, Mannheim, Marienval, Turquetil, Veyrat.

La séance est ouverte à deux heures.

Le procès-verbal de la séance précédente, lu par le secrétaire général, est adopté.

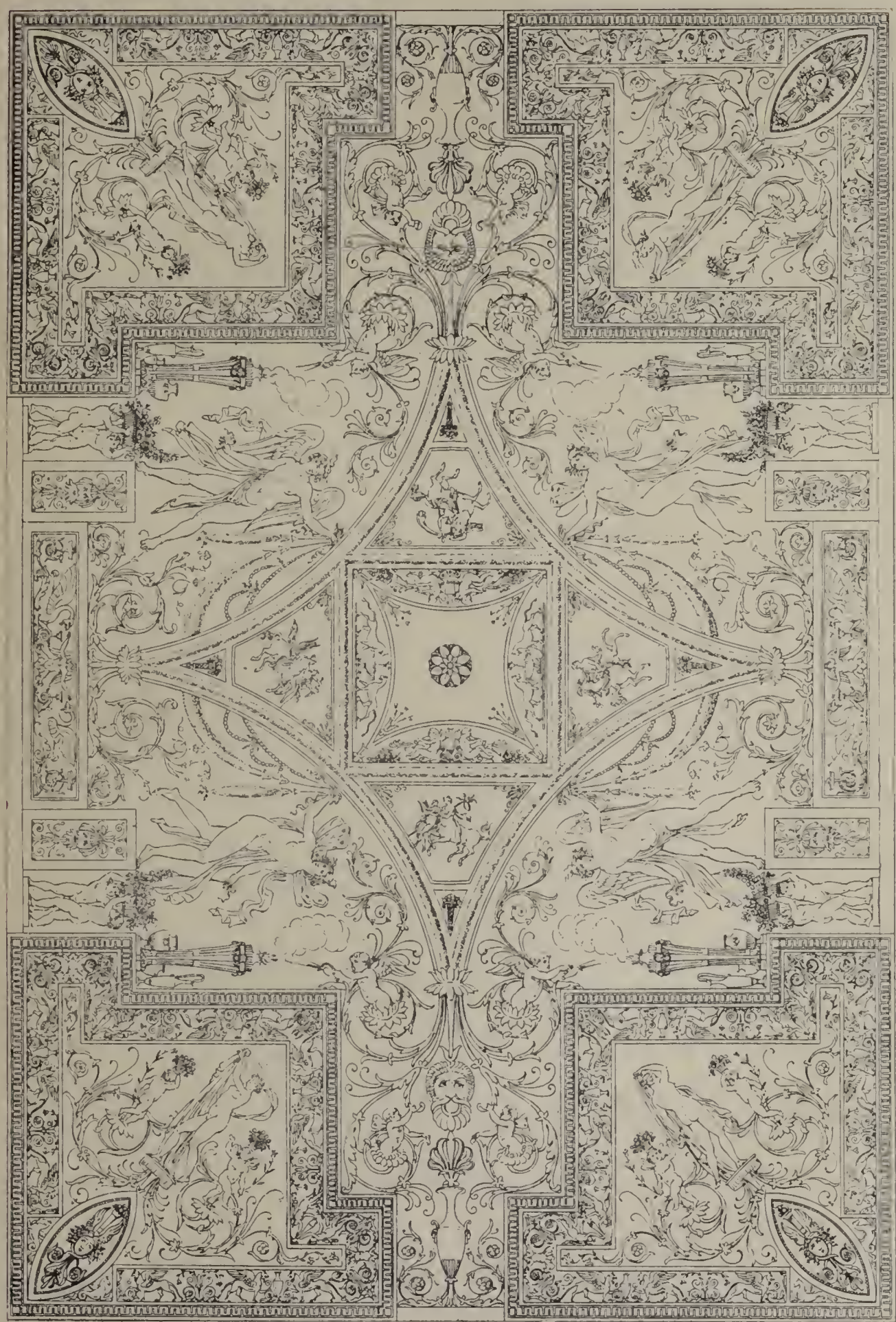
L'ordre du jour porte le projet de fusion entre le Musée des arts décoratifs et l'Union centrale, et la parole est donnée à M. Bouilhet, que le comité général des deux sociétés, dans sa séance du 3 courant, a chargé de rédiger un projet de statuts pour la nouvelle société qui porterait le nom : *Union centrale des arts décoratifs.*

M. Bouilhet s'est livré à une étude très sérieuse des statuts du Musée et de l'Union, espérant arriver, ainsi qu'il l'avait fait entrevoir, à une combinaison dans laquelle la forme commerciale de société anonyme de l'Union centrale pourrait être conservée comme *société de garantie.*

Mais, après un examen approfondi, il estime que la fusion complète est seule possible, à la condition que les actionnaires de la société de l'Union veuillent bien renoncer au capital de leur action, afin de pouvoir transformer l'institution existante en établissement reconnu d'utilité publique. Dans cet ordre d'idées, M. Bouilhet a rédigé un projet de statuts dont il donne lecture à ses collègues.

Le président met aux voix la question préalable : Le conseil admet-il, en principe, la fusion de l'Union centrale et du Musée des arts décoratifs? Adopté à l'unanimité — et le projet de statuts est renvoyé à l'étude du conseil judiciaire de l'Union.

DÉCORATION DES APPARTEMENTS



MODÈLE DE PLAFOND

COMPOSITION ET DESSIN DE CH.-P.-J. NORMAND (1765-1840)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

Le conseil adopte le modèle d'une médaille commémorative destinée à être adressée :

Aux membres du conseil d'administration, aux membres du comité de patronage de la commission exécutive et aux collectionneurs qui ont participé à la formation du Musée rétrospectif, en 1880.

Séance du 18 novembre 1881.

PRÉSIDENCE DE M. ÉDOUARD ANDRÉ

Président.

Membres présents : MM. Bouilhet, Christofle, Cohen, Dreyfus, Falize, Firmin-Didot, Lefébure, Marienval, Veyrat.

M. Jumelle s'excuse par lettre.

Le président donne lecture d'une lettre de M. Germain Bapst, qui dans un récent voyage en Italie, s'est mis en rapport avec le président de la Chambre de commerce de Milan et les principaux fabricants de meubles de la Lombardie, qui sont tous fort désireux de participer à l'Exposition de 1882.

Les documents de l'exposition leur seront adressés sans retard.

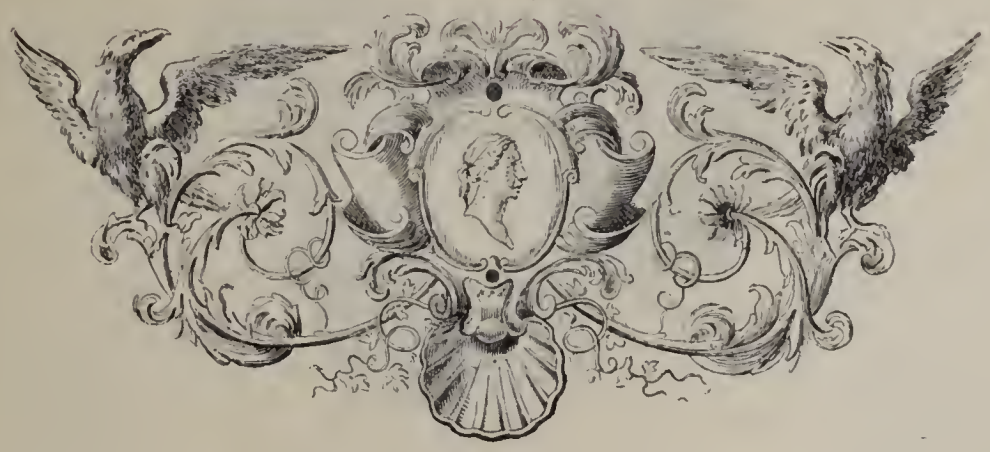
M. Antonin Proust, nommé ministre des arts par décret en date du 14 courant, informe le président et les membres du conseil qu'il recevra demain samedi 19 courant, et les invite à assister à cette réception.

Lecture du rapport et du décret créant le ministère des arts.

Deuxième lecture du projet de statuts de la nouvelle société : l'Union centrale des Arts décoratifs.

Consultations de MM. Segond, notaire, et Champtier de Ribes, avocat, à l'appui du projet.

Approbation des nouveaux statuts par le conseil, qui délègue MM. Christofle et Dreyfus pour être adjoints à M. Bouilhet, afin de poursuivre les démarches, tant auprès du comité général du Musée des arts décoratifs et de l'Union centrale, qu'auprès du gouvernement pour obtenir la reconnaissance d'utilité publique.



BORDURE DES TAPISSERIES DE MORTLAKE

(*Antoine Van Dyck, sa vie et son œuvre.*)

BIBLIOGRAPHIE

Antoine Van Dyck, sa vie et son œuvre, par Jules Guiffrey, *un vol. in-fol.* — Librairie Quantin.

Antoine Van Dyck, sa vie et son œuvre, par Jules Guiffrey, forme le troisième volume de la *Bibliothèque des grands maîtres de l'art*, inaugurée il y a trois ans par M. A. Quantin, et qui s'ouvre par l'*Holbein* et le *Boucher*, dus à la plume si élégante de Paul Mantz. M. Jules Guiffrey travaillait depuis de longues années à cette vie de Van Dyck restée assez obscure, en dépit des recherches les plus obstinées, et s'appliquait à en démêler l'écheveau avec cette conscience et ces scrupules dont l'auteur des *Caffieri* et de l'*Histoire des tapisseries françaises* a donné tant de preuves. L'éditeur ne pouvait donc mieux choisir.

La vie de l'illustre peintre est trop connue pour qu'il soit nécessaire d'en rappeler ici autre chose que les principales lignes. Né à Anvers le 22 mars 1599, il entra à l'âge de dix ans, en 1610 (les récentes recherches de M. Van den Branden ont précisé la date), dans l'atelier du peintre Henri Van Balen, puis dans celui de Rubens, probablement en 1612. Neuf ans plus tard, en octobre 1621, se place son voyage en Italie, qui eut sur son talent une influence si considérable. En 1626, il est de retour à Anvers, et, en 1632, il va s'installer à Londres, où il meurt le 9 décembre 1641.

M. Guiffrey a ajouté à ces faits déjà connus quelques découvertes qui ont de la valeur. Il modifie, en passant, la légende populaire qui veut que Van Dyck, au moment de partir pour l'Italie, se soit amouraché d'une paysanne, dans la petite ville de Saventhem. De même pour celle qui nous montre le peintre, dans l'atelier de Rubens, refaisant dans un tableau inachevé une main effacée par les élèves en l'absence du maître, et la refaisant avec tant de perfection qu'il fut impossible d'apercevoir l'accident; M. Guiffrey réclame plus de réserve et assure que ce n'était point une main, mais un torse. Ceci n'est que badinage. Ce qui est plus important, c'est le voyage fait par Van Dyck en 1634, de Londres à Anvers, et dont aucun historien n'avait parlé jusqu'à présent. M. Guiffrey établit toutes les circonstances de ce voyage, le séjour du peintre à Bruxelles, puis en France, etc.

PORTRAIT DE VAN DYCK.

(*Antoine Van Dyck, sa vie et son œuvre.*)

Au point de vue de l'exécution matérielle, le volume est digne de ses aînés : impression parfaite de netteté et d'harmonie, papier sonore et résistant, illustrations abondantes et remarquablement soignées. L'éditeur s'est attaché surtout à reproduire, outre les chefs-d'œuvre les plus célèbres de Van Dyck, ses tableaux les moins connus, les dessins enfouis dans les collections particulières et que le public ne saurait trouver. L'Angleterre, à elle seule, possède 350 toiles de Van Dyck, exécutées en moins de dix ans! Il y en a 22 dans la galerie de Windsor, 6 à Buckingham-Palace, 23 dans la collection

du comte Clarendon, 17 dans celle du duc de Bedford, 15 dans la galerie Pilkworth, 8 chez le comte Spencer, etc.

En feuilletant ce somptueux volume, on croit assister à un défilé magique des célébrités d'autrefois, et tous ces portraits si vivants, si personnels, si délicatement rendus, vous captivent et vous entraînent dans les régions lointaines de l'histoire. Voici d'abord les bonnes et honnêtes figures des peintres flamands, maîtres ou camarades de Van Dyck : Henri Van Balen, Adam Van Noort, Rubens, toujours magnifique d'attitude, Crayer, Gerard Seghers, Snyders, Simon de Vos, Corneille Schut, et combien d'autres ! Puis nous passons en Angleterre, et les têtes deviennent fines, élégantes, aristocratiques.

Nous ne pouvons malheureusement donner à nos lecteurs une idée de ces illustrations. Ce que nous devons considérer ici, c'est Van Dyck comme peintre décorateur. A ce point de vue le livre de M. Guiffrey contient quelques pages intéressantes sur le projet de décoration que l'artiste soumit au roi Charles Ier en 1638 pour la grande salle des banquets à Whitehall, et reproduit le magnifique dessin qu'il exécuta à cette occasion, dessin qui a passé successivement dans les collections de lord Northington et de Joshue Reynold, et se trouve actuellement chez le duc de Rutland. C'est le plus grand qui soit sorti des mains de Van Dyck; d'après ce projet, la salle de Whitehall n'aurait pas reçu directement les peintures du grand artiste; celui-ci voulait seulement préparer des cartons qu'aurait reproduits la fabrique de tapisseries installée à Mortlake et dirigée par sir Francis Crane. A ce propos, M. Guiffrey fait la réflexion suivante : « Les rapports de Van Dyck et de Crane ne permettraient-ils pas d'attribuer au peintre flamand un travail admirable dont l'auteur a échappé jusqu'ici à toutes les recherches? Nous voulons parler des bordures qui encadrent, sur les tapisseries de Mortlake, les scènes du Nouveau Testament d'après les fameux cartons de Raphaël. Ces entourages, où se jouent des enfants d'une grâce exquise, dessinés avec une science consommée, appartiennent évidemment à un maître de premier ordre. » Les conjectures du savant historien de Van Dyck nous paraissent, à la vérité, extrêmement vraisemblables. — V. Ch.

Albert Dürer et ses dessins, par Charles Ephrussi, 1 vol. in-8°. — Librairie Quantin.

Qui ne se souvient, dans le monde des arts, de la merveilleuse exposition des dessins de maîtres anciens organisée en 1879 à l'Ecole des beaux-arts par MM. Gustave Dreyfus et Ch. Ephrussi? On vit là pour la première fois des œuvres admirables, trésors libéralement livrés pour un moment à l'étude du public par les collectionneurs. C'est probablement à cette époque que M. Charles Ephrussi, le savant amateur, dont l'érudition précoce égale le goût, conçut l'idée de cet ouvrage. Il était depuis longtemps préparé à une telle besogne et avait déjà inséré dans la *Gazette des Beaux-Arts* de remarquables travaux sur le maître allemand. C'est uniquement le dessinateur qu'il considère ici. Albert Dürer a exécuté des milliers de dessins durant sa vie, grâce auxquels on peut suivre le développement de son génie et l'habileté puissante de sa main. Ses biographes cependant n'avaient pas jusqu'à présent suffisamment tenu compte de cette source d'informations, soit par négligence, soit aussi par ignorance, car les œuvres de cette sorte sont disséminées un peu partout et il est bien difficile d'en observer la chronologie.

SAINT GEORGES TERRASSANT LE DRAGON

(Musée de Brême.)

(*Albert Dürer et ses dessins.*)

M. Charles Ephrussi a accompli cette tâche colossale, et son livre se trouve n'avoir aucun rival. Albert Dürer y revit dans la vérité complète de son glorieux labeur, dans l'intimité comme dans la splendeur de son génial esprit. Un dessin est un témoin fidèle et indiscret des efforts du peintre; c'est lui qui nous livre, dans leur forme première et sans ses tâtonnements laborieux, les indécisions du rêvet prêt d'éclore; c'est lui qui nous fait pénétrer dans le mystère de l'intelligence au travail, et qui nous met en communication familière avec la pensée ardente des maîtres. Aussi, après avoir lu l'ouvrage de M. Ephrussi, mesure-t-on avec une parfaite clarté la valeur d'un homme comme Albert Dürer, qui égale tout ce que l'humanité a produit de plus grand. On le suit pas à pas à travers le monde, depuis son enfance jusqu'à sa mort, et en assistant, pour ainsi dire, à toutes les manifestations de son cerveau.

« Dürer, dit très justement M. Ch. Ephrussi, est vraiment le maître de son temps; tous, de près ou de loin, subissent son influence; tous s'imprègnent de sa manière et relèvent de lui; d'autre part, il assimile tous les genres à son style, il les assouplit, il les discipline. Son action s'exerce, irrésistible, par l'abondance et la souplesse de ses créations, sur toutes les branches de l'art; sculpteurs, graveurs, fondeurs, dessinateurs, orfèvres, costumiers, recourent à lui; il est mêlé à toutes les manifestations du luxe et du décor; il rayonne sur tout et tout converge vers lui. Cette dicta-

ture artistique, cette souveraineté intellectuelle apparaît dans les œuvres contemporaines qui laissent deviner le voisinage du maître, dans les nombreux modèles qu'il livre lui-même à tous les corps de métiers. De là, cette inépuisable variété de spécimens destinés à diverses industries d'art. Telles sont les charmantes pendeloques du musée de Brême: saint Christophe portant l'enfant Jésus, encadré d'une banderole en forme d'arc, avec les mots *Sanctus Cristoferus*, et appuyée sur deux balustres; et, dans un cercle orné de feuilles, saint Georges à cheval terrassant le dragon. Les deux sujets sont munis d'un anneau qui en fait comprendre la destination. Au British Museum, pour boucles d'oreilles, un reptile fantastique tenant une boule dans sa gueule, et un serpent enroulé, dont la queue se termine en

PROJETS DE HANAPS

(Manuscrit de la bibliothèque de Dresde)

Albert Dürer et ses dessins.

forme de feuillage; tous deux à la plume, avec des tons d'aquarelle jouant l'or. Au musée de Brême, un coq sur une branche, et deux chevaux marins sur une autre branche; à la plume, avec des teintes d'aquarelle jaune donnant aussi le ton de l'or; sur la même feuille, une petite tête de cheval esquissée en quelques traits. Citons encore un dessin à la plume, légèrement teinté d'aquarelle, pour un projet de suspension de 1513 : une sirène avec des ailes en forme de cornes de cerf, tenant un bras de lumière (collection Ambrosienne).

Nous avons cité cette page pour montrer quelle part considérable Albert Dürer a eue dans le développement des arts décoratifs. Il ne dédaignait pas de travailler, ce grand artiste, pour l'industrie. Aux orfèvres, il faisait les modèles les plus variés de vidrecomes et de hanaps. On en trouvera la liste en même temps que la reproduction dans l'ouvrage de M. Ch. Ephrussi, car l'éditeur a prodigué, on peut le dire, les illustrations. Puisant non seulement dans les collections publiques, telles que l'Albertine, de Vienne, la Kunsthalle, de Brême, la bibliothèque Ambrosienne, de Milan, les Offices de Florence, le musée du Louvre, le British Museum, mais encore dans les collections particulières de M. le duc d'Aumale, de MM. Malcolm et Mitchell, de feu M. Didot, de MM. Dumesnil, Jean Gigoux, le baron F. Schickler, etc., etc., il a donné la reproduction d'une profusion de dessins dont beaucoup étaient inconnus. La science de l'écrivain, combinée avec la richesse typographique, le luxe et le goût habituels à l'éditeur, font d'un tel livre un véritable et précieux bijou dont la place est indiquée dans toute bibliothèque d'amateur. — V. Ch.

L'Art à travers les mœurs, par HENRY HAVARD, illustrations par Goutzwiller. — 1 vol. gr. in-8°. A. QUANTIN ET G. DECAUX, ÉDITEURS.

Les lecteurs de la *Revue des arts décoratifs* ont eu la primeur d'un des chapitres de ce nouvel ouvrage de M. Henry Havard, et ont pu juger par conséquent de sa haute portée aussi bien que du talent avec lequel l'auteur l'a écrit. Les éditeurs ont placé en tête de ses pages un avertissement dans lequel ils expliquent, en excellents termes, le but de ce livre. « Depuis vingt-cinq ans, y lisons-nous, notre pays assiste à une véritable renaissance de l'art et du goût. A aucune autre époque de notre histoire, l'amour des belles œuvres n'a été plus à la mode, et les classes élevées regardent comme une de leurs prérogatives les plus précieuses de pouvoir encourager les artistes et de les guider dans leurs travaux.

« Mais, fait normal, étrange, inconcevable, le patricien élevé dans le luxe et qui, par ses encouragements, est appelé à exercer une indiscutable influence sur la marche de l'art, arrive au seuil de la vie intellectuelle sans avoir reçu aucune initiation à ces délicats mystères, et sans avoir eu d'autre guide pour former son goût qu'une sorte d'initiative naturelle.

« Le livre que nous offrons aujourd'hui à ce public d'élite a pour raison d'être de réparer cette fâcheuse lacune. Son but est de montrer à cette classe distinguée de lecteurs comment l'art n'est point, dans la vie des peuples non plus que dans la vie de l'homme, une aimable aventure, un pur accident, un événement fortuit sans cause et sans effet. Il établit que la production artistique, chez le peuple aussi bien que chez l'homme, obéit à une marche régulière, normale, certaine, et suit un développement rationnel dont toutes les étapes sont faciles à contrôler.

« Pour arriver à cette attachante démonstration, l'auteur prend l'être humain à son berceau, fouille sa jeune intelligence, constate ses plaisirs, nous dévoile ses préférences, puis s'élève avec lui, voit son goût naître, se former, grandir jusqu'au jour où la réflexion remplace l'instinct, où l'amour de la forme accompagne la passion pour l'idée.

« Analysant ensuite la vie des nations, l'auteur constate que leur existence artistique obéit à des règles identiques et que son développement subit les mêmes lois. Puis, passant de la théorie à l'exemple, il s'empare de notre histoire nationale et découvre, dans les transformations multiples de nos beaux-arts, la confirmation d'une doctrine qui prend naissance dans l'observation même de l'homme et dans l'étude de l'humanité. »

On voit par ces lignes quelle a été la pensée de M. Henry Havard en écrivant *l'Art à travers les mœurs*. Ce qu'elles ne disent pas, c'est l'attrait du récit, tour à tour profond et spirituel, c'est la netteté des démonstrations toujours claires, méthodiques et élevées ; c'est le goût parfait de l'écrivain dont tant d'ouvrages publiés jusqu'ici attestent le savoir, l'élégance et le jugement ; c'est enfin le talent dépensé par l'illustrateur, M. Goutzwiller, dont les nombreuses gravures hors texte ou dans le texte sont exécutées avec un soin et une délicatesse qui achèvent de donner à ce volume tout son prix. C'est le livre d'étrennes par excellence, et qui ne s'adresse pas seulement à l'adolescence. V. CH.

Grammaire des Arts décoratifs, par M. CHARLES BLANC, membre de l'Institut. 1 vol. gr. in-8°, 1882. — LIBRAIRIE RENOUARD.

« Il se peut que certains lecteurs nous demandent pourquoi tant d'écriture sur un sujet qui leur paraît frivole, et s'il convient de prendre tant de précautions pour ne pas offenser l'œil et le goût, au risque de tomber dans la mollesse des Sybarites. Mais, n'en déplaise à une philosophie austère, la notion des convenances dans la forme et du sentiment dans la couleur fait partie de la philosophie elle-même. La grâce d'ailleurs n'est jamais de trop, si l'on veut se procurer le confort de l'âme qui attache au foyer domestique et tempère les menus froissements de la vie intime. »

C'est par ces paroles, dont la justesse égale l'élévation, que M. Charles Blanc termine cette *Grammaire des Arts décoratifs* à laquelle il travaille, dit-il, depuis quatorze ans, et qui était attendue avec une certaine impatience par les personnes qui s'intéressent à ces questions spéciales de l'art dans ses rapports avec l'industrie. Nul doute que le succès de cet ouvrage ne soit considérable. Il le mérite et parce qu'il n'a aucune espèce d'équivalent, et par l'abondance des matériaux qui y sont réunis, et par le soin avec lequel l'auteur les a mis en œuvre, comme par sa compétence pleine de finesse et de mesure. Ce livre est le corollaire brillant de la *Grammaire des arts du dessin*, qui a contribué à populariser le nom de M. Charles Blanc. A notre avis, il est appelé à rendre des services plus grands, plus pratiques à la génération actuelle.

En effet, ce qu'on appelle les arts décoratifs, c'est-à-dire les arts qui servent à embellir, à ennoblir tous les objets usuels de la vie, se trouve actuellement, sinon en décadence, du moins dans un état d'infériorité évidente avec les siècles passés. C'est une menace inquiétante pour l'industrie de notre pays, qui en tirait jadis gloire et fortune. Il importe donc d'en relever l'éclat. Mais comment ? L'infériorité qu'on signale est due en même temps aux producteurs et au public, aux consommateurs. Les producteurs ne fabriquent guère que ce que le public commande, et le public, en général, dont l'éducation artistique, n'est point achevée, ne commande que des imitations du style ancien. Il faut donc à la fois terminer l'éducation des consommateurs et ramener les producteurs aux traditions d'élégance et de bon goût. Double tâche à laquelle répond la *Grammaire des Arts décoratifs*.

La première chose que considère M. Charles Blanc, c'est que la qualité de la matière n'est pas du tout indispensable à la beauté des objets. On peut être pauvre et arranger néanmoins sa demeure avec ordre, avec goût, avec harmonie. Ne juge-t-on pas du caractère de quelqu'un d'après la manière dont est meublée sa maison? Est-il nécessaire qu'un vase soit d'or, qu'une chaise soit enrichie de sculptures, que des tentures soient faites de matières précieuses pour avoir des formes agréables, gracieuses, sévères, éloquentes ? L'auteur s'adresse donc à tout le monde, aux femmes surtout, qui excellent à parer le logis de toutes les fantaisies captivantes de leur imagination, et allant de pièce en pièce, de l'antichambre au salon, du boudoir au cabinet de travail, il for-

mule les lois esthétiques de chaque meuble, raconte l'histoire de chaque industrie, et en déduit les règles qui doivent présider au choix d'un ameublement.

Eh quoi! dira-t-on, des règles pour le goût, pour cette chose si subtile, si vaporeuse! des règles pour ce qui constitue précisément le caractère individuel, la personnalité de chacun de nous! Imposer des lois à une jolie femme qui jette suivant son caprice dans sa chambre à coucher ici un tapis, là un bibelot, et qui par cette variété, cet imprévu, marque l'originalité de son esprit, donne l'empreinte particulière de sa grâce! — C'est pur sacrilège!

Il faut s'entendre. Sans doute le goût est le signe distinctif de l'intelligence; mais sa liberté a cependant certaines limites et s'il se meut dans une infinie variété, cette variété même est astreinte au respect de quelques principes. Ce sont ces limites et ces principes que M. Charles Blanc se borne à définir, et il le fait avec un tact véritablement exquis. « Je crois plus que personne, dit-il, à la vertu des principes; s'ils ne font pas concevoir de belles choses, ils empêchent d'en produire de mauvaises; c'est déjà beaucoup. » On ne peut dire mieux.

C'est armé de ce criterium que l'écrivain parcourt le cycle des diverses industries, qu'il va du vestibule à la salle à manger, distribuant les conseils sur le choix des objets qu'il convient de prendre ou de rejeter pour la décoration des pièces. Il suit une marche méthodique et procède par ordre, comme l'on fait pour meubler sa demeure : d'abord le plancher, la mosaïque ou les carrelages, puis les tentures, les papiers peints, puis les gros et les petits meubles, puis enfin ce qui constitue le détail luxueux, comme l'orfèvrerie de table, la verrerie, la céramique, etc.

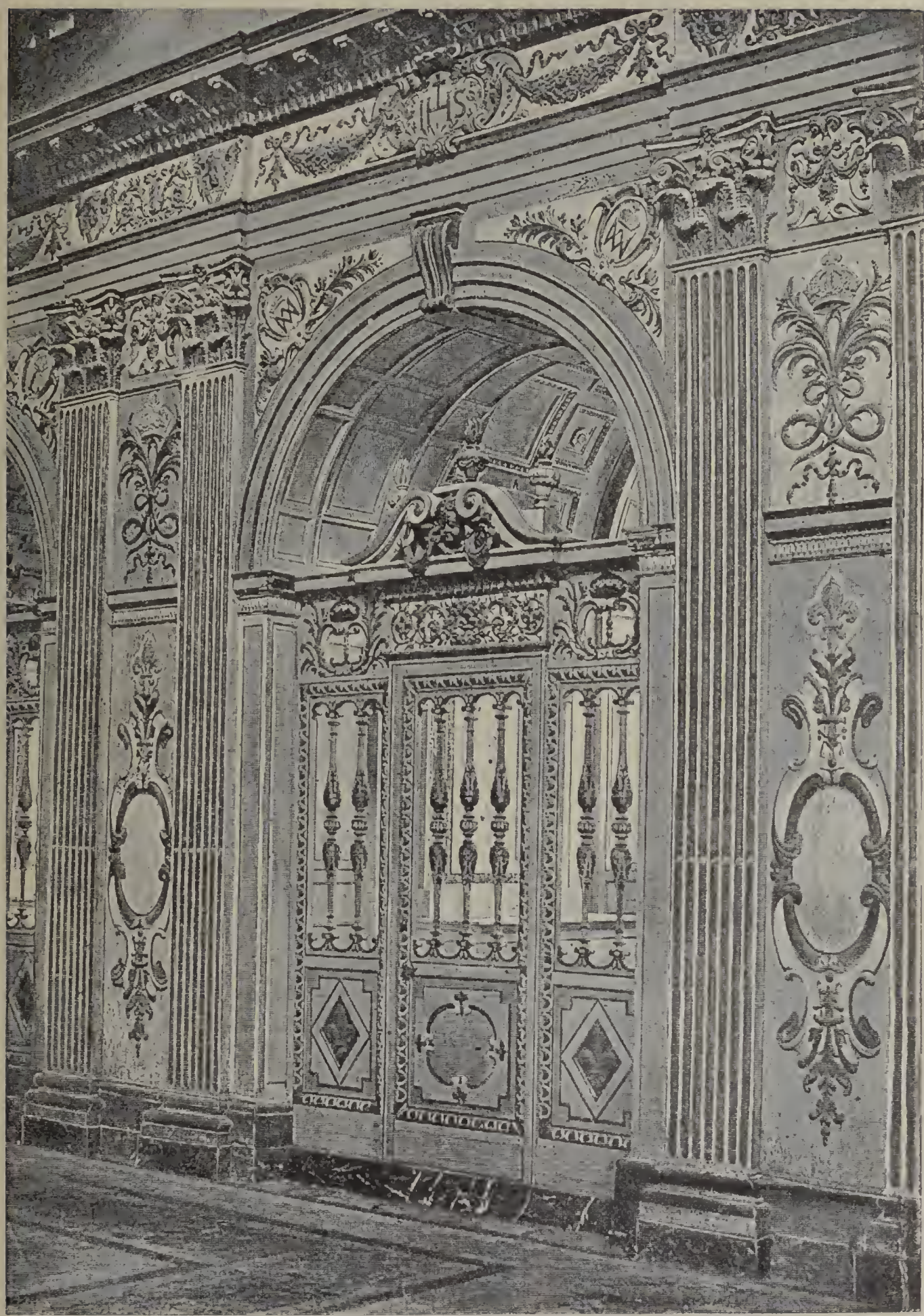
On verra dans la *Grammaire des Arts décoratifs* comment se justifie cette règle qu'il ne faut pas, dans la décoration des murailles, altérer la surface plate, simuler des vides dans les pleins de l'architecture, ni ouvrir des fenêtres fictives dans les trumeaux qui séparent les fenêtres réelles. On y apprendra quelles règles doivent présider au choix des papiers, quelles couleurs s'excluent, qu'elles ont besoin de complémentaires et s'harmonisent mieux avec les objets. Pour les cadres des glaces et des tableaux, il y a des lois précises et presque infaillibles. L'auteur les indique. Pour les pendules, M. Ch. Blanc voudrait les proscrire de dessus les cheminées. « C'est une idée malheureuse, dit-il, que celle d'avoir devant les yeux un instrument qui mesure avec une exactitude inexorable le temps qui fuit, la vie qui s'écoule; un instrument dont le balancier monotone compte un à un tous les moments qui passent et qui ne reviendront plus! » N'a-t-il pas raison? De même il fait la guerre à nos plafonds blanchis à la chaux, si ennuyeux, si froids, et les voudrait ornés de peinture ou tendus de tapis.

PENDULE, ÉMAIL ET BRONZE DORÉ DE BARBEDIENNE.

(*Grammaire des Arts décoratifs.*)

Le livre est illustré de gravures qui ont été sévèrement triées pour lui conserver son caractère d'enseignement et de démonstration. Elles ne sont pas en très grand nombre, mais elles reproduisent des modèles absolument parfaits ou bien des spécimens désignés comme mauvais et comme devant être évités. Pour cette partie de l'ouvrage, l'auteur a trouvé dans son éditeur un excellent auxiliaire. — V. Ch.

DÉCORATION DES PALAIS



LA GALERIE HENRI II

(Palais de Fontainebleau)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

Écuelle, imitation de Limoges.

Coupe fond bleu de Perse. Ve époque.

Grand drageoir à treize compartiments mobiles dont la réunion affecte la forme d'une feuille de lotus.

(Décoré sur biscuit de peintures, vieille famille verte. IVe époque.)

Bouteille en forme de gourde ornée en bleu sous couverte.

(Pièce de la IVe époque)

Le signe Fô (*Bonheur.*)

Vase décoré, bleu sous couverte, de dragons impériaux à cinq griffes et entouré de flammes.

(Fin du règne Kien-Long.)
Collection du vice-amiral B. Jaurès.

(*La Porcelaine de Chine*, par O. Du Sartel.)

La Porcelaine de Chine, par O. du Sartel. — 1 vol. in4°. Librairie Ve A. Morel.

Un des amateurs les plus versés dans l'histoire de la céramique chinoise et japonaise, le savant M. Paul Gasnault, écrivait en 1878, en rendant compte de l'exposition des porcelaines de l'extrême Orient à la *Gazette des beaux-arts* : « Il suffit de s'être quelque peu occupé d'archéologie céramique chinoise et japonaise pour savoir combien de points obscurs elle offre encore et à quelles incertitudes, à combien de déceptions, de doutes, de découragements, est voué l'esprit de tout chercheur en ces filons tant et vainement explorés. Les plus savants y ont maintes fois fait fausse route; et s'il est une devise qui convienne à ceux qui se hasardent à reprendre l'œuvre, c'est le : « Que sais-je? » du sceptique. »

Si un homme tel que l'érudit secrétaire général du Musée des arts décoratifs peut, après avoir consacré toute sa vie à ces études spéciales, se montrer à ce point circonspect, qu'on juge de la difficulté qu'il y avait à écrire l'histoire de la porcelaine de Chine que la librairie Morel livre aujourd'hui au public avec ce luxe typographique dont elle s'est fait une habitude! On peut dire que l'auteur, M. du Sartel, était admirablement préparé à cette délicate entreprise. Lui aussi est un amateur sagace, érudit, dont le savoir, lentement acquis au prix d'une expérience coûteuse, est hautement reconnu par le monde des *curieux*. Sa collection de porcelaines chinoises exposée en 1878 fut vivement admirée pour la rareté et le choix de ses pièces. M. Gasnault, que nous citions tout à l'heure, disait encore à propos de ces remarquables spécimens : « La collection de M. du Sartel figure pour la première fois, croyons-nous, dans une exposition publique; formée seulement depuis peu d'années par cet amateur, chez qui la passion a été guidée par un goût éclairé, elle compte aujourd'hui comme une des plus riches et des plus précieuses parmi les collections parisiennes... »

M. du Sartel n'aurait donc eu qu'à puiser dans ses propres richesses pour appuyer son texte d'exemples aussi magnifiques que précieux. Mais il ne s'est pas contenté des trésors de ses vitrines particulières. Il a emprunté aux plus célèbres collections de céramique les modèles les plus parfaits, et son livre ne se trouve pas être seulement le plus savant, le plus complet qui existe sur cette matière, il est encore le plus somptueux. Les trente-deux planches en couleurs qui l'accompagnent sont véritablement admirables de fidélité, d'éclat, et nous ne connaissons rien de plus parfait en ce genre C'est ici le triomphe de la chromolithographie qui nous met sous les yeux avec la grâce et la riche variété des tons les plus éblouissants ou les plus finement nuancés, les petits chefs-d'œuvre de la céramique chinoise, ces brûle-parfums, ces bols, ces plats de toute forme, ces théières si charmantes en leur diversité d'aspect, ces cornets d'une fantaisie inépuisable, ces mille objets que l'ingéniosité orientale sait parer de tous les caprices d'un art prodigieux. En outre, le texte est à chaque ligne orné de gravures destinées à mieux faire comprendre les démonstrations de l'auteur et à rendre plus saisissables ses développements historiques. Ce qui sera particulièrement apprécié par les amateurs, ce sont les marques de fabrique dont M. du Sartel donne la reproduction; elles sont extrêmement nombreuses et exposées en tableaux d'une netteté qui ne laisse rien à désirer, et classées selon les dynasties sous lesquelles les porcelaines ont été fabriquées, selon leur genre, leur caractère, leur famille.

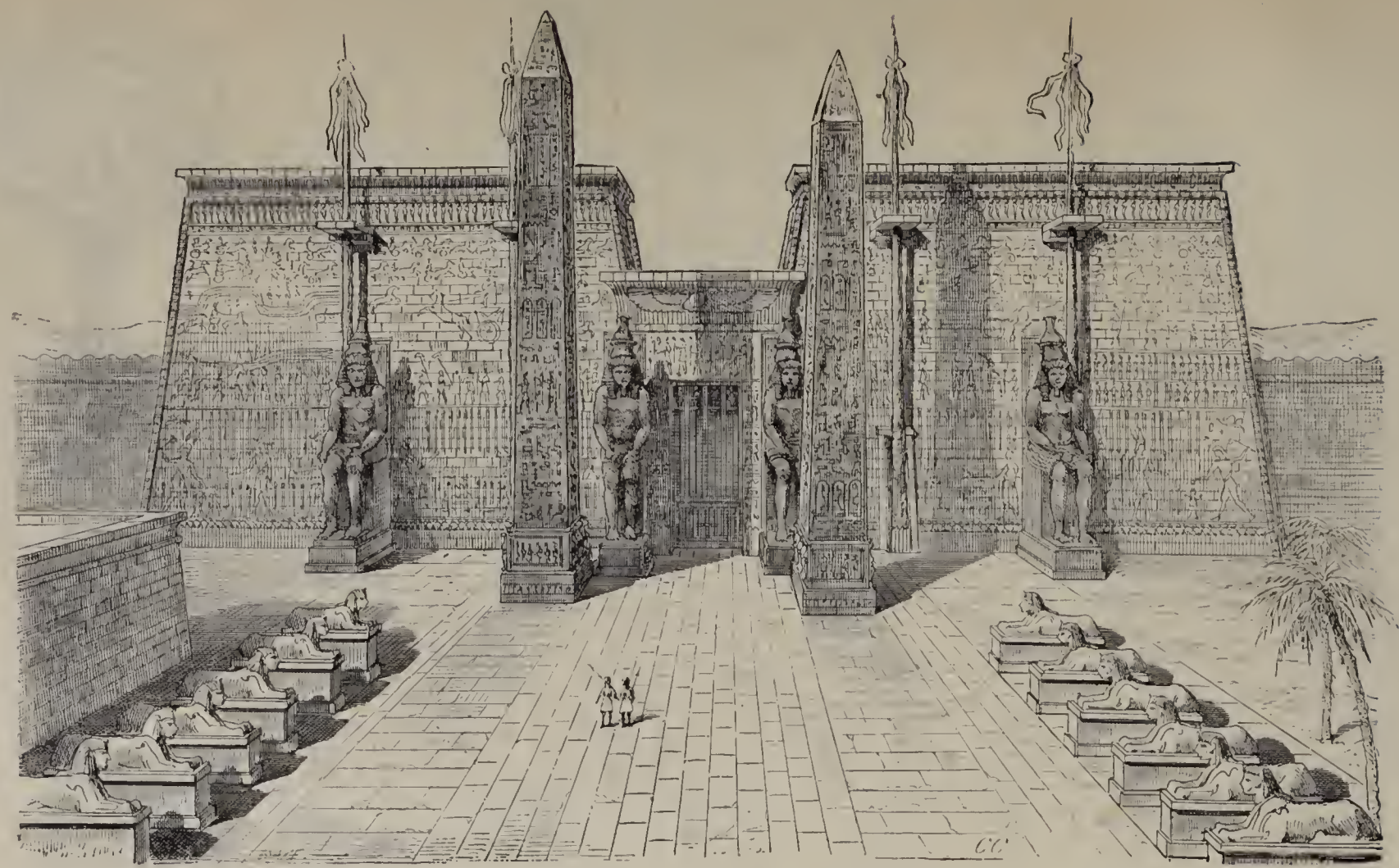
L'ouvrage comprend quatre grandes divisions. Dans la première, l'auteur, par une consciencieuse recherche des origines, ramène à sa date véritable l'invention de la porcelaine dure, telle que nous la connaissons, et restitue à chaque peuple de l'extrême Orient la part qui lui revient dans l'invention et la pratique de cette industrie. La seconde partie se rapporte aux procédés de fabrication; elle nous dévoile les secrets du décorateur chinois, elle nous initie à l'étrange iconographie du dessinateur et se termine par l'explication et la reproduction des marques. La troisième partie est consacrée à l'histoire des importations et à l'examen rétrospectif de quelques collections du siècle dernier. Enfin dans la dernière partie, une des plus intéressantes, l'auteur réunit en une sorte de catalogue chronologique la série des types différents, représentés sur les planches, et dont l'ensemble forme une histoire aussi complète que remarquable de la porcelaine de Chine. Cette partie se termine par une courte et substantielle étude des imitations et des contrefaçons, contre lesquelles plus d'un amateur saura gré à M. du Sartel de l'avoir mis en garde

Tel est le plan général de ce bel ouvrage sur lequel nous n'avons voulu donner aujourd'hui qu'un aperçu, mais dont nous comptons bien reparler, en lui empruntant quelques pages d'un intérêt capital pour le monde de la curiosité.

V. Ch.

Histoire de l'art dans l'antiquité, par Georges Perrot et Charles Chipiez. — Tome Ier: l'*Égypte*. — Librairie Hachette.

Depuis Winckelmann, on n'a point fait en France ni à l'étranger une histoire générale de l'art. Cependant l'ouvrage de cet écrivain, si considérable et si important qu'il soit, ne peut plus être en rapport avec l'érudition moderne. Les recherches des archéologues et des historiens ont apporté en notre siècle une quantité de documents qui ont enrichi le tableau de la vie antique et totalement modifié les données premières d'après lesquelles on s'était formé l'image du passé. Le moment a donc paru favorable à la librairie Hachette pour entreprendre un pareil travail, et ce sont deux hommes de grande valeur, MM. Georges Perrot et Charles Chipiez, qui en ont été chargés. Ancien membre de l'école d'Athènes, M. Perrot fut investi en 1860 d'une mission en Asie mineure, d'où il a rapporté le texte le plus complet du document connu sous le nom de *Testament politique de l'empereur Auguste*, il visita à son retour la Syrie et l'Égypte. L'ouvrage où il a exposé les résultats de cette mission et ses autres écrits sur des questions qui touchent de près ou de loin à l'histoire de l'art lui ont valu d'être appelé à l'honneur d'inaugurer dans la faculté des lettres de Paris l'enseignement de l'archéologie classique. C'est en faisant son cours que la pensée lui est née du livre dont nous parlons. Quant à M. Chipiez, dont l'*Histoire antique des origines et de la formation des ordres grecs* a été couronnée par l'Institut, nous n'avons pas besoin de le présenter à nos lecteurs. Collaborateur de la *Revue des Arts décoratifs*, l'éminent architecte nous a, dès l'apparition



FAÇADE PRINCIPALE DU TEMPLE DE LOUQSOR. — RESTAURATION PAR M. CH. CHIPIEZ.

(*Histoire générale de l'art dans l'antiquité*)

de ce recueil, assuré son concours qui va devenir plus assidu dorénavant. La part qui lui revient dans l'*Histoire générale de l'antiquité* est extrêmement importante. Outre la partie du texte qui lui est due, il exécute les dessins, les restaurations de monuments, d'un crayon aussi habile et délicat que savant. On croit retrouver la main de Viollet-le-Duc dans les belles planches dont l'ouvrage est rempli.

C'est à l'Egypte qu'est consacré ce premier volume de l'*Histoire de l'art*, qui en comprendra probablement cinq ou six. L'Egypte n'est-elle pas en effet, comme le disent MM. Perrot et Chipiez, « l'aïeule des nations policées, l'aînée de la civilisation »? Quiconque veut expliquer l'art grec doit aujourd'hui remonter à l'art oriental. Cette nécessité, les auteurs l'ont pleinement acceptée. Ils remontent donc à l'origine et, munis de tous les documents de la science, ils étudient l'architecture égyptienne dans ses différentes manifestations, dans les monuments dont les ruines colossales subsistent: temples, pyramides ou tombeaux. On assiste, pour ainsi dire, à l'édification successive de ces masses de pierres; on croit suivre le constructeur qui, il y a des milliers d'années, dirigea ces fabuleux travaux, et pénétrer dans ses plans et ses projets, tant sont minutieusement décrits ces palais d'Egypte, tant MM Perrot et Chipiez mettent de soin, de clarté, de conscience et de science à décrire les moindres parties de l'édifice, à expliquer la technologie orientale. Le second volume sera sans doute consacré à la peinture, à la sculpture et aux arts industriels qui eurent, comme on sait, un grand développement en Egypte. Nous aurons alors tout naturellement l'occasion de revenir avec plus de détail sur cet important ouvrage.

V. Ch.

L'Art, revue hebdomadaire illustrée. — 4 vol. in-fol. par an, de 350 pages.

Supplément hebdomadaire : le *Courrier de l'art*, contenant des nouvelles des musées, des expositions en France et à l'étranger, des ateliers, des chroniques, des comptes rendus bibliographiques, etc.

Le numéro de l'*Art* du 4 décembre contient la fin de la très intéressante étude de M. Maurice Faucon, sur Benozzo Gozzoli, à San Gimignano; la fin de l'article biographique de Paul Leroi sur S. Church, le spirituel aquafortiste américain; la fin du travail de Mme Angélique Arnaud : Fragments biographiques sur François del Sarte; un courrier dramatique par Arthur Heulhard, et enfin la première partie de la Résidence d'un patricien milanais, par M. G. Mongeri.

Histoire artistique du métal, par René Ménard, 1 vol. gr. in-4. — Librairie de l'ART.

La librairie qui édite la monumentale revue que tout le monde connaît aujourd'hui, l'*Art*, dont l'éloge n'est plus à faire, a entrepris, sous le titre de *bibliothèque internationale de l'art*, diverses publications que nous aurons prochainement à présenter aux lecteurs de notre Revue. Cette bibliothèque est placée sous la direction de M. Eug. Müntz, l'érudit archiviste de l'École des beaux-arts. C'est dire la conscience qui présidera à leur élaboration et l'intérêt historique de chaque volume.

L'ouvrage dont le titre est placé en tête de ces lignes appartient à une série différente. L'éditeur de l'*Art*, M. Rouam, en a confié la rédaction à M. René Ménard à l'occasion de l'exposition du métal organisée en 1880, au palais de l'Industrie, par la société de l'Union centrale. M. Ménard, qui s'entend mieux que personne à ces sortes de travaux, en a fait non pas un livre d'érudition, mais un livre d'enseignement, de vulgarisation. L'*Histoire artistique du métal* ne contient pas des dissertations sur la forme de tel ou tel objet de bronze ou de fer, découvert dans quelque tombeau mérovingien. On n'y trouve pas trace d'archéologie lourde et ennuyeuse. C'est un récit simple, net, bien ordonné de tout ce qui se rapporte à l'art du métal; les jeunes gens pourront en faire leur profit, car ils y acquerront, après une lecture rapide, la substance des connaissances essentielles sur ces matières. Les amateurs de beaux livres le parcourront avec les plus vives jouissances, car chaque page est un éblouissement. La librairie de l'*Art* connaît le moyen d'illustrer magnifiquement un ouvrage; elle n'a qu'à se baisser, c'est-à-dire à prendre dans son propre fond, parmi les admirables reproductions que donne l'*Art*, dans son format majestueux, de tous les chefs-d'œuvre du temps passé et d'aujourd'hui. Aussi l'*Histoire artistique du métal* est-elle à ce point de vue tout à fait merveilleuse. Eaux-fortes, gravures sur bois, clichés au procédé photographique, rien n'est négligé pour offrir, selon ses mérites ou sa célébrité, la reproduction de l'objet avec la perfection qui convient.

Victor Champier.

Clef en fer (XVIe siècle.)
(*Histoire artistique du métal*)

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. Quantin.

Composition et dessin de M. M. Delon.

L'ARCHITECTURE [1]

ET L'ÉTUDE DE LA GÉNÉRATION DES STYLES

Composition et dessin de M. Cavaillé-Coll.

Les auteurs qui traitent de l'architecture s'efforcent le plus souvent d'en donner une définition rigoureuse et formelle; puis, après s'être acquittés tant bien que mal de cette tâche difficile, ils cherchent à remonter aux origines de cet art.

C'est une méthode que nous ne suivrons pas.

Il nous servirait fort peu de répéter, après tant d'autres, que l'architecture est tout ensemble un art et une science, car il faudrait montrer où finit la science et où commence l'art; or c'est un problème dont aucune formule ne donne la solution.

Personne n'ignore que si les hommes bâtissent, c'est pour se protéger le mieux qu'ils peuvent contre l'intempérie des saisons. Est-il besoin de dire qu'un édifice est destiné à servir, soit d'habitation pour la famille, soit de lieu de réunion pour des assemblées, soit de siège aux services publics ? Ne suffit-il pas de la moindre notion d'histoire pour être averti que les peuples civilisés, quand ils ont construit, n'ont pas uniquement songé à créer des abris ? Ne reconnaît-on pas tout d'abord qu'ils ont voulu toujours manifester ce sens esthétique qui, sous toutes les latitudes, est inné chez l'homme, même chez l'homme sauvage? C'est ce qui explique pourquoi on rencontre partout des édifices dont la destination est moins de satisfaire aux

1. L'étude que nous publions est l'introduction du volume sur l'*Architecture*, que M. Chipiez prépare pour la *Bibliothèque de l'enseignement des arts*, dont M A. Quantin vient de faire paraître les premiers volumes.

besoins physiques que de répondre à un désir du cœur ou à une vue de l'esprit : tel est, par exemple, le caractère des monuments commémoratifs.

Quant aux origines, dans l'état actuel de la science il est singulièrement difficile de les établir. Les cavernes de l'âge de pierre, les habitations lacustres, les huttes ou les tentes des barbares n'ont pas jeté jusqu'ici la moindre lumière sur cette question.

La voie dans laquelle nous nous engagerons est plus simple.

Considérant l'édifice en soi, nous essayerons de dégager les causes complexes qui en déterminent la formation, celles dont le caractère est d'être générales et constantes. Certaines de ces causes se rattachent à des principes que démontre la science; d'autres relèvent de l'art, où le sentiment joue le rôle principal. Que ces causes rentrent dans la première ou la seconde de ces catégories, nous chercherons également à en saisir la nature et à en mettre l'action en lumière.

C'est, croyons-nous, le moyen qu'il convient d'employer pour donner de l'architecture et de son développement historique une notion succincte et précise.

I

Quand on parcourt dans nos provinces celles de nos villes où le Moyen âge et la Renaissance ont laissé les monuments les plus nombreux et les traces les plus sensibles, on est frappé du contraste piquant qu'y offrent les maisons de bois et les maisons de pierre, de l'aspect aimable et pittoresque des premières, de l'impression sévère et souvent glaciale que produisent les secondes. Que les unes et les autres soient distribuées d'une manière semblable, qu'elles accusent des dimensions égales, un même nombre d'ouvertures, une même silhouette, les caractères qui les distinguent n'en sont pas moins nettement tranchés; suivant la matière qui les compose, elles présentent des formes et une ornementation qui sont dissemblables et même opposées, elles paraissent constituer des genres différents.

Comme ce contraste se remarque partout où existent des maisons de pierre et des maisons de bois, on ne saurait le mettre sur le compte du hasard ou l'attribuer au caprice des architectes; il faut en chercher la raison dans la constitution intime des matières dont on se sert pour construire, et dans les lois qui régissent l'art de les façonner et de les employer.

L'effet de ces lois est de différencier la configuration des édifices selon la nature des corps au moyen desquels on les compose. On donne aux matières utilisées dans l'art de construire le nom de *matériaux*.

La construction proprement dite d'un édifice peut être formée de l'un ou de plusieurs des matériaux suivants :

Les pierres naturelles; les pierres artificielles; la terre cuite ou crue; le bois; les métaux, tels que la fonte et le fer.

Tout le monde sait que ces matériaux sont fort divers, que, par exemple, la pierre est de constitution grenue et le bois de constitution fibreuse, que l'une est travaillée au moyen du marteau et du ciseau et que l'autre l'est au moyen de la scie et du rabot, tandis que la terre et la fonte sont jetées à l'état de matière molle ou liquide dans des moules d'où elles sortent consistantes et avec des formes définitives. On n'ignore pas que toutes les matières énumérées plus haut résistent à des efforts donnés sous des volumes très inégaux. Il n'est pas besoin d'insister sur ces différences pour faire comprendre que les qualités opposées des matériaux commandent la diversité des manières suivant lesquelles on les travaille. Ce qu'il importe de montrer, c'est que de cette diversité de travail résultent autant de méthodes spéciales pour joindre ou pour réunir entre eux les matériaux, autant de modes de construire. Revenons aux maisons de notre vieille ville et considérons-les, sans tenir compte des ouvertures qui laissent pénétrer la lumière dans l'intérieur de l'édifice.

La façade, par laquelle nous commençons notre analyse, est en pierres de grande dimension; elle se compose d'un certain nombre de blocs oblongs, taillés à angles droits et disposés en rangs horizontaux. Ce sont des *assises*. La superposition de plusieurs assises constitue un *mur,* construction qui est stable en soi, pourvu qu'on lui donne une épaisseur relativement considérable et proportionnée à sa hauteur. Ce mode de bâtir porte le nom de *construction appareillée*.

Il en est autrement de la maison de bois; les éléments de construction qui paraissent dans sa façade sont longs, minces et plus ou moins distants les uns des autres; ils ne sont pas superposés simplement comme la pierre; mais *assemblés*. Ces éléments s'emboîtent, pénètrent les uns dans les autres. Ainsi réunis, ils forment une sorte de châssis résistant, un treillis, d'une si faible épaisseur qu'il n'est pas stable en soi. Il ne prend un aplomb d'une fixité suffisante que s'il est scellé dans des murs ou perpendiculairement relié à d'autres treillis de même matière.

Ce n'est pas un mur que l'on constitue par ce procédé; on compose un *pan de bois,* c'est-à-dire une cloison qu'il est possible de former à part et de dresser ensuite entre deux appuis. On nomme ce mode de réunir les matériaux, *construction par assemblages*.

Nous avons indiqué l'influence qu'exercent les matériaux sur les formes architectoniques; voyons maintenant comment ils affectent le caractère des formes ornementales.

Pour le faire comprendre, il suffira de comparer deux objets dont les matières soient différentes et que l'artiste ait façonnés en tenant compte des propriétés que possède chaque matière. Prenons, par exemple, une table de marbre et une plaque de fonte; sur chacune d'elles sont représentés en bas-relief des feuillages quelconques. L'examen le plus superficiel fera bientôt reconnaître entre ces objets des caractères très dissemblables. Sur le marbre, les circonvolutions des tiges se développent d'une manière tout ensemble souple et ferme, élégante et sobre. Les nervures, les dentelures des feuilles offrent de vives arêtes, des contours décidés. On y observe même une certaine sécheresse que le travail du ciseau tend à imprimer aux formes sculptées sur des matières dures.

En regard de ces ornements, les bas-reliefs moulés en fonte se distinguent par une lourdeur d'exécution qui frappe singulièrement le regard. Les formes des feuillages sont arrondies et molles. Des nervures sans finesse, des contours empâtés, un ensemble exubérant et confus, une expression maussade, accusent forcément la rudesse de la matière que l'on a employée.

Jusqu'ici nous avons regardé les édifices par le dehors; examinons comment ils sont constitués au dedans. Entrons dans la première maison venue. Nous y trouvons des salles spacieuses et des pièces étroites, une suite de divisions, de compartiments disposés les uns à la suite des autres et superposés de la base au faîte du bâtiment. Ce sont autant de petites habitations renfermées sous cette enveloppe de murs ou de pans de bois que nous considérions tout à l'heure.

Relier entre elles ces parties pour en former un tout d'une stabilité permanente donne lieu à un problème qui comporte plusieurs solutions. On peut joindre et réunir les éléments dont ces parties sont formées, suivant certaines dispositions générales qui, tout en étant suggérées par les propriétés et par le judicieux emploi des matériaux, peuvent cependant varier au gré du constructeur.

Ce sont les principes de ces dispositions que nous allons maintenant exposer; mais, afin d'en rendre la compréhension facile, nous recourrons tout d'abord à un exemple qui permettra de saisir sans effort ce que nous voulons définir.

CHARLES CHIPIEZ.

(La suite prochainement.)

LE

NOUVEAU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

A BERLIN

L'INAUGURATION du nouvel édifice pour le Musée des Arts industriels et décoratifs à Berlin, qui a eu lieu le 21 novembre en présence du prince impérial et de la princesse impériale, protecteurs infatigables de ce grand établissement, vient de clore, pour ainsi dire, en Allemagne une époque pleine d'efforts assidus consacrés à l'amélioration du goût, au développement des arts, époque qui a été marquée tour à tour par bien des déceptions ou de trop hautes espérances, mais qui, en somme, ayant été la période des laborieuses semailles, promet de généreuses moissons.

L'Exposition universelle de 1851 et plus encore celle de 1862 avaient démontré avec évidence que les arts industriels en Prusse, malgré l'influence exercée par Schinkel et ses successeurs, étaient de beaucoup inférieurs à ce qui se faisait en France et en Angleterre. On comprit dès lors la nécessité d'une réforme radicale, mais il n'y avait personne pour se mettre à la tête d'un mouvement dont le but tendait à l'organisation d'écoles spéciales et de collections de modèles pour les arts industriels. En 1865, ce fut la princesse royale de Prusse qui, en imitant l'exemple de son auguste père, le prince Albert de Grande-Bretagne résolut de convoquer un petit nombre de personnages dévoués à l'intérêt commun pour la fondation d'une école des arts décoratifs. La guerre de 1866 empêcha l'exécution de ce projet; mais, à la fin de cette année-là, se constitua un comité de soixante-dix personnes qui firent les premières démarches pour atteindre au but. Leurs efforts furent couronnés par le succès, grâce à une somme de 51,000 marcs (63,750 francs) amassée par des souscriptions volontaires dues à l'initiative privée, et l'École

fut ouverte le 12 janvier 1868, et le Musée, composé de deux salles, le 7 avril de la même année. Le gouvernement avait témoigné son intérêt pour la nouvelle création en votant la somme de 45,000 marcs pour acheter des objets à l'Exposition universelle de Paris en 1867. Tels furent les modestes germes d'où devait sortir, dans le courant d'une dizaine d'années, le vaste établissement qui ne le cède plus guère au Musée de South-Kensington à Londres et au Musée autrichien pour les arts et les métiers à Vienne.

LE MUSÉE INDUSTRIEL DE BERLIN : VUE EXTÉRIEURE DU MONUMENT.

Cinq années s'écoulèrent encore avant que le gouvernement, tout à fait convaincu que le nouvel institut pourrait exercer une influence salutaire sur les arts industriels, agrandît ses moyens d'action et mît de plus vastes ressources à sa disposition. En 1873, le gouvernement accorda au Musée un budget annuel de 54,000 marcs et lui transmit deux collections privées d'une haute valeur, qu'il venait d'acheter pour 200,000 marcs environ. L'une était celle du baron Minutoli, composée de 5,000 objets de terre cuite, de faïence, de verre et de métal, l'autre celle du musicien royal Hancmann, qui contenait principalement des coupes et cruches allemandes de grès, de faïence, de porcelaine et d'étain au nombre de 936. En même temps, l'ancien édifice de la

BOIS SCULPTÉ

BAHUT DE FIANCÉ EN BOIS SCULPTÉ

(Apollon et Diane tuant les Niobides)

TRAVAIL ITALIEN DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIe SIÈCLE

(MUSÉE INDUSTRIEL DE BERLIN)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

LE MUSÉE INDUSTRIEL DE BERLIN : INTÉRIEUR DU MONUMENT.

manufacture royale de porcelaine fut ouvert au Musée, qui commença dès lors une nouvelle période de son activité.

La défaite déplorable que les arts industriels d'Allemagne subirent à l'Exposition universelle de Vienne imposa au gouvernement encore plus impérieusement la nécessité de porter ses soins vers l'encouragement énergique des arts appliqués. La subvention annuelle pour le Musée et l'École fut portée à 120,000 marcs et des sommes considérables furent dépensées pour l'agrandissement des collections. Déjà, en 1874, eut lieu l'acquisition la plus remarquable : le trésor de l'hôtel de ville de Luenebourg, consistant en trente-six pièces d'argent doré. C'étaient des statuettes, des coupes, des gobelets, des cornes à boire, montés en argent, des hanaps et des plats, sans exception des travaux d'une haute valeur appartenant aux xve et xvie siècles, c'est-à-dire aux derniers temps du style gothique et à l'époque de la Renaissance. Nous avons offert à nos lecteurs la copie d'un objet précieux de cette collection qui n'a plus son égale en Allemagne.

Cette belle coupe d'argent doré, qui a un poids de 4,373 grammes et une hauteur de 60 centimètres, est tout un travail au repoussé, ciselé et décoré en partie d'émaux coloriés. Les sept figures qu'on voit autour de sa panse représentent les électeurs allemands.

La somme consacrée à cette très importante acquisition s'éleva à 660,000 marcs. En 1875, on choisit 6,500 pièces de verre, de porcelaine, de majolique, de faïence, d'ivoire, de bois sculpté, des meubles, des fenêtres de verre peint, des émaux, etc., de l'ancienne galerie royale de curiosités, objets d'art qui représentent une valeur presque inestimable. Il serait difficile ou même à peu près impossible de réunir maintenant une collection semblable de majoliques italiennes et de verres vénitiens. Les meubles surtout sont fort intéressants au point de vue des procédés techniques qui furent employés pendant les xvie et xviie siècles. L'armoire, par exemple, surnommée de Poméranie, est un chef-d'œuvre de menuiserie et de marqueterie.

Nous citerons rapidement les acquisitions les plus importantes, qui ont élevé jusqu'aujourd'hui le nombre total des objets exposés à 30,000. En 1876, une collection d'ouvrages japonais qui se compose de 600 pièces et qui montre les spécimens divers du travail en bois et de la fabrication des laques ; 200 objets des expositions de Philadelphie et de Munich ; en 1877, une collection de carreaux persans en terre cuite ; en 1878, la collection d'étoffes, de parements ecclésiastiques et de broderies du moyen âge qui appartenait au chapelain Schnütgen, à Cologne, et qui se compose de 800 pièces ; 146 objets

Musée d'art décoratif de Berlin — ORFÈVRERIE — A. Quantin Imp. Éditeur

COUPE D'ARGENT DORÉ (XVIe SIÈCLE)

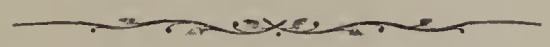
achetés en 1878 à l'Exposition universelle de Paris; en 1879, une grande collection d'ouvrages chinois et japonais des temps anciens, réunie par le colonel de Brandt. Dans la même année, la bibliothèque du Musée fut enrichie par la célèbre collection de gravures et de dessins d'ornements que les architectes français Destailleur père et fils avaient formée en France et en Italie pendant une longue série d'années. Cette admirable collection fut achetée pour 300,000 marcs.

L'agrandissement énorme du Musée avait une conséquence, c'est que le gouvernement devait se résoudre à la construction d'un nouvel édifice. Les architectes Gropius et Schmieden furent chargés d'en dessiner le plan et au mois d'avril de l'an 1877 on commença à en jeter les fondements. Pendant l'été de 1880, on pouvait déjà transporter les objets de la collection dans les salles destinées à leur exposition et le 21 novembre de l'année 1881 on ouvrit le Musée et l'École au public.

La gravure que nous reproduisons et qui accompagne cet article montre à nos lecteurs quelle est la disposition extérieure du nouvel édifice, qui est construit dans les formes simples et austères du style grec. La plinthe est de granit belge, le socle, les parties constructives de la façade et le portique de grès silésien. Le reste de la façade est revêtu de briques jaunes et rouges. Les espaces entre les fenêtres du deuxième étage sont décorés d'images en mosaïque, de verre vénitien, d'après les dessins des peintres Ewald et Gesellschap. Ces mosaïques représentent tous les pays et époques dans lesquels les arts industriels ont fleuri. Le perron est flanqué des deux côtés de statues de Pierre Vischer et de Hans Holbein. Des frises ornementées en terre cuite complètent la décoration de la façade, à laquelle ont contribué tous les procédés techniques qui sont cultivés à Berlin.

Le centre de l'édifice est formé par une vaste cour éclairée d'en haut, autour de laquelle sont disposées les salles du Musée. Cette cour est décorée d'une frise en relief, modelée par les sculpteurs Geyer et Hundrieser et peinte par Schaller, représentant la Prusse sous la forme d'une femme de laquelle s'approchent les députés de toutes les nations avec les produits de leur industrie.

ADOLPHE ROSENBERG.



COSTUMES ET DÉCORS AU THÉATRE

J.-B. LAVASTRE, PAYSAGISTE

LES MILLE ET UNE NUITS

(FÉERIE DU CHATELET.)

I

Le décor de théâtre est un tableau mobile, peint sur châssis et *planté sur mâts*. Ses détails se meuvent dans le parallélisme des *costières*, profondes rainures qui traversent la scène. Ses perspectives sont indiquées par le *rideau*, toile suspendue formant le fond, ou par la *ferme*, partie solide que roulent des *chariots de dessous*. Mais il est surtout un paysage. Soit qu'il représente un temple, un palais, le vestibule d'une demeure, il aime les arbres, le ciel, la verdure. Quel plus beau motif de composition poétique qu'un bosquet, un parc, une forêt !

M. Lavastre tient pour la nature, et la nature ne se montre pas ingrate. Elle l'a fait paysagiste, et paysagiste ému. Chaque été, ils se donnent rendez-vous près de Bougival. Loin du tumulte des canotières, ils s'entretiennent, se communiquent, et de ce commerce passionné sortent des toiles dont les maîtres seraient fiers et que la modestie de Lavastre lui empêche d'exposer. Pourtant, il cède parfois, et les Salons de 1872, 1881, n'ont pas apporté un mince honneur au peintre des *Bords de la Méditerranée* et des *Garrigues de Nîmes*. Souvenirs de voyage, réminiscences de terroir, auxquels l'auteur préfère ses dessins de la Jonchère, de la Grenouillère, du gentil lac de Saint-Cucufat.

Les a-t-il assez croqués, ces bords de la Seine ! Tantôt deux cavaliers rustiques suivent un chemin bordé de grands arbres, tantôt des bergers étendus écoutent le calme du fleuve, tantôt un couple d'amants se perd dans une route obscurcie d'encre de Chine, ou bien encore un bûcheron travaille près d'un chemin creux. Ses aquarelles sont toujours à la plume, procédé que s'impose le grand décorateur pour faciliter à ses élèves l'intelligence de ses dessins techniques. Le crayon confusionnerait ses maquettes, la plume écrit nettement les formes choisies.

Dans les études de M. Lavastre, la transparence de l'eau et le mirage des bords sont exprimés avec un rare bonheur : talent inutile à la scène, où les flots, que forment les mouvements désespérés des machinistes, ne sauraient rendre les phénomènes exacts de la réflexion.

FRAGMENT DE MAQUETTE D'UN DÉCOR DE PAYSAGE DE M. J.-B. LAVASTRE.

M. Lavastre s'en console avec ses arbres et ses rochers. Leurs hautes ramures, leurs masses âprement dentelées, offrent de beaux ensembles.

Le dessin reproduit ici est la solution du problème scénique; il concilie la nature et le théâtre, l'illusion perspective et la vérité, l'élasticité de la plantation décorative et la rigoureuse franchise de ce qui nous entoure. Une suite de maquettes comme celle-là fut exposée en 1878; le public les distinguait bientôt, et M. Lavastre[1] reçut, à cette occasion, la croix de chevalier. Son meilleur paysage d'opéra est, d'après lui, la *Gorge aux Loups* du *Freyschutz*. Ce fut le grand succès de cette pièce : crêtes dénudées, sapins desséchés, troncs déracinés, torrent qui dévaste.

Un avenir prochain réserve au décorateur un vrai triomphe. *L'Enfer* de *Francesca de Rimini* se colore de teintes effrayantes rue Richer, et le Dante rencontrera en M. Lavastre un traducteur dont les cycles à effets puissants sauront illustrer sa *Divine Comédie*.

II

Quelle longue et abondante merveille que l'œuvre du vieux Galland! — Contes arabes, poèmes orientaux, scènes épiques du pays du soleil, qui vous interprétera? Qu'on cherche l'artiste qui, semblable au pêcheur de Scheherazade, soutiendra la vue du génie des fictions! Sera-ce Decamps, ses grandes et violentes lumières; Marilhat et son Nil roux; Belly, Berchère? Serait-ce Delacroix avec ses noces juives et les harmonies éclatantes de ses costumes; Fromentin et ses cavales sauvages? Qui vous transportera du *Cabinet des Fées* sur un théâtre réel, pour le plaisir des yeux?

L'entreprise semblait périlleuse : le Châtelet la conçut. — Présomption et profanation. — Néanmoins les palettes magiques des décorateurs vengèrent Galland de ses narrations travesties, Ispahan et Bagdad, de leur garde-robe méconnue[2]. L'occasion était unique de laisser une féerie à la postérité. L'on espérait peu ou point de libretto, mais un interminable panorama, de beaux changements à vue, de nombreux défilés, et surtout des sérails de jolies sultanes.

Prophète, Prophète, que sont devenues les houris du Coran!

Acteurs insipides, favorites vulgaires, danseuses étiques, odalisques, esclaves, figurantes décharnées : telle est la colonie que nous dépêche Haroun-al-Raschid.

MM. Chaperon et Rubé, Robecchi, Poisson, Nezel, font seuls le succès de ce vaste spectacle. Par Allah leur inspirateur, ils offrent d'agréables étrennes aux curiosités de Paris! Trente-trois tableaux se succèdent.

Le premier est une place publique où de petites tentes échelonnées dans la perspective d'un *rideau*, forment au pied des maisons un lointain piquant. Un divan intime encadre la seconde scène. Robecchi l'a parée de toute son érudition asiatique. Scheherazade lui dictait elle-même l'intérieur d'un calife : pourquoi faut-il que les exigences des *trucs* l'aient détourné d'une pareille traduction? Il eût accommodé la *Nuit de noces* en dôme soutenu « par cent colonnes de marbre blanc ».

« Les bases, raconte la favorite, les bases et les chapiteaux étaient ornés d'animaux à quatre pieds et d'oiseaux dorés de différentes espèces. Entre chaque colonne, il y avait un

1. M. Lavastre est membre de la Commission des Gobelins et de celle des beaux-arts de la ville de Paris.

2. Si fantaisistes que soient les costumes des *Mille et une Nuits*, ils ont l'allure gracieuse et la couleur agréable. Les nuances appellent l'œil sans le heurter; elles se fondent avec les teintes ambiantes sans leur nuire. Le décor ne pâtit point : chose rare.

sofa à fond d'or rehaussé de bouquets de rose de soie rouge et blanche, avec de grands vases de porcelaine, de cristal, de jaspe, de jais, de porphyre, d'agate et d'autres matières précieuses, garnis d'or et de pierreries. Les espaces qui étaient entre les colonnes étaient autant de grandes fenêtres avec des avances à hauteur d'appui, garnies de même que les sofas, lesquelles avaient vue sur un jardin le plus agréable du monde. »

M. Robecchi s'éloigne moins du texte arabe dans les *Jardins du palais*. L'on distingue le détail du filet tendu en arrière des palmiers, filet qui emprisonne les oiseaux du Commandeur des croyants.

Le décor final du premier acte est le *Royaume des perles*. Un ballet le meuble de tout l'élément humide : langoustes, escargots, moules et coraux. Des nageuses aériennes sont la nouveauté de l'apothéose suivante. L'on connaissait les mouches d'or, mais le poisson volant restait inédit. Entre cinq ou six nageuses, une belle carpe laisse balancer gracieusement ses brassées : elle va, elle vient, allonge même ses audaces jusqu'aux bords de la scène.

La seconde partie renferme les deux meilleurs tableaux : *la Cour de Cléopâtre*, *la Forêt enchantée*. Dans l'un, M. Chaperon étale l'architecture de l'Alexandrie décadente. Il la parsème de paillons et d'or : c'est une condescendance d'artiste. Un style simple et sévère rebuterait peut-être au Châtelet; d'ailleurs le coloris varié du cortège de Cléopâtre eût fait oublier les dieux de Sésostris, et M. Chaperon a défendu les dieux. L'autre sort des mains de M. Rubé. Sa perspective pittoresque étonne : on se croit dans le pays de Bengale. Des tigres traversent les bois, des meutes se jettent après, les cors résonnent, les chevaux se ruent, franchissant escaliers et monticules, la bête est prise, on la dépece, la curée commence, les feux s'élèvent, la forêt va s'embraser.

Le décorateur paysagiste voulait qu'une lune se levât au début de la chasse; le vert assombri de ses futaies en eût tiré de plus grands avantages d'ensemble. Le détail complexe de la mise en scène ne le permet pas : alors tant pis pour la mise en scène.

Le *Palais d'Aladin* termine le dernier acte[1]. Il est du même auteur. Vrai temple de Flore édifié d'enguirlandements, et que précède le *Royaume des lampes*. M. Poisson a composé cette décoration toute de clartés et toute d'ensoleillées. On renchérit avec une suprême ordonnance d'un suprême mauvais goût. De jeunes figurantes défilent harnachées de becs de gaz, de systèmes électriques, d'ingrédients huileux, confondues avec la Vestale, la Psyché, la lampe de Jenny l'ouvrière, la lanterne du mineur, et le reste.

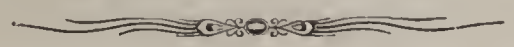
Les becs prennent feu : vous voyez une décoration scientifique.

Galland, pardonnez! Ils ne savent ce qu'ils font.

P.-S. — La décoration théâtrale vient de perdre l'un de ses artistes renommés, M. Chéret est mort le 6 janvier, après plusieurs mois de souffrances. Il excellait dans le paysage, genre qu'il adopta et ou il s'était cantonné. Sa biographie prendra bientôt rang dans la série que nous entreprenons. — Ses principaux ouvrages furent les jardins de Chenonceaux des *Huguenots*, le désert du *Roi de Lahore*, le naufrage de *Paul et Virginie*, le Nil *d'Aïda*, les moulins du *Prophète*, le lac de *Guillaume Tell*, etc., etc.

HENRY DE CHENNEVIÈRES.

1. Analyser par le détail *les Mille et une Nuits* serait trop long; l'on y reviendra en parlant des décorateurs et costumiers. Nous nous proposons aussi de donner quelques gravures à ce sujet.



LE TOMBEAU DE RIOCREUX

Le dimanche 30 octobre a été inauguré, au nouveau cimetière de Sèvres, le monument élevé par souscription à la mémoire de M. Riocreux, ancien conservateur et fondateur du musée céramique de notre grande manufacture nationale.

Une foule sympathique avait répondu à l'appel adressé par les membres du comité de la souscription et entourait M. Riocreux fils et Mme et M. Robert, fille et gendre de l'homme de bien auquel un dernier hommage allait être rendu.

Des discours ont été prononcés par M. Journault, député de Seine-et-Oise et adjoint au maire de Sèvres, président du comité, par M. Lauth, administrateur de la manufacture de Sèvres, et par M. Mathieu, au nom de la Société de secours mutuels de la ville. M. Riocreux fils a remercié en quelques paroles émues les membres du comité, les souscripteurs et les nombreux amis de son père si universellement regretté, qui avaient tenu à lui donner ce dernier témoignage de souvenir et de reconnaissance.

Voici les discours prononcés à cette occasion par MM. Journault et Lauth :

DISCOURS DE M. JOURNAULT

Messieurs,

Le comité qui a pris l'initiative de la souscription publique à laquelle est dû le monument que nous inaugurons aujourd'hui, ce comité, qui m'a fait l'honneur de me choisir pour président, a un premier devoir à remplir, celui de remercier ceux qui ont bien voulu lui apporter leur offrande. Ces amis de l'homme vénéré que nos regrets accompagnent, amis souvent inconnus de lui-même, amis de tous et de toutes les fortunes, ont répondu à notre appel des points les plus opposés de l'horizon, donnant ainsi à notre œuvre collective un caractère véritablement universel.

Merci à tous, merci à l'Angleterre, à l'Espagne, à l'Italie, à toutes les sympathies étrangères comme aux sympathies françaises! Quel plus grand honneur pouvait être rendu à la mémoire de Riocreux? C'est qu'il n'appartenait pas seulement à la France; il appartenait à cette grande patrie commune qui ne connaît ni la diversité des langages ni l'obstacle des frontières, et qui réunit dans une fraternelle alliance tous ceux qui professent également le culte de l'art.

Merci également au conseil municipal de Sèvres, qui a voulu s'associer à nos efforts, et qui l'a fait avec une touchante libéralité, afin d'affirmer les liens qui attachent plus particulièrement la ville de Sèvres à l'un de ses plus nobles enfants. Que le conseil municipal reçoive ici l'hommage de notre gratitude.

Et maintenant que le président du comité a rempli la tâche bien douce qui lui était imposée par la reconnaissance, veuillez accorder encore à l'ancien député, à l'ancien maire de cette ville, quelques instants de bienveillante attention.

Une voix plus compétente vous parlera du savant, de l'artiste, de son œuvre, de cette splendide collection céramique dont Riocreux a doté la France, enrichissant l'État du fruit de ses travaux désintéressés, et léguant à la nation toute cette immense fortune, acquise au moyen de ressources singulièrement étroites, que multipliaient dans des proportions merveilleuses sa patience, son goût, son érudition, son ingéniosité, j'allais dire son génie de collectionneur.

Ce qu'il m'appartient plus spécialement de dire, c'est qu'il a été dans notre ville le modèle du bon citoyen et du patriote. Membre du conseil municipal, administrateur de l'hôpital-hospice, vice-président de la Société de secours mutuels, président du Comité consultatif de la Caisse de secours de la manufacture — car, dans une sphère limitée il a épuisé tous les moyens de faire le bien, — Riocreux apportait à ses fonctions l'attachement consciencieux dont il s'était fait une règle invariable; quand il s'agissait d'un devoir, il y apportait aussi une grande justesse de vues et en même temps une large tolérance pour les opinions contraires aux siennes. Cette nature élevée, quelquefois un peu rude d'apparence, était essentiellement bienveillante; Riocreux était accessible à tous, serviable pour tous, surtout pour la jeunesse qu'il aimait à encourager de ses conseils, à éclairer de son expérience: il se rappelait apparemment les premières difficultés de sa vie de labeur, sa naissance dans une condition des plus humbles, son instruction à peine élémentaire, et la conquête pénible de sa situation, depuis le jour où il était entré comme élève à la manufacture jusqu'à celui où, devenu une autorité parmi les maîtres, il avait été convié par Brongniart à réunir les éléments de cette vaste collection, qui est la gloire de ces deux hommes et l'honneur du pays tout entier.

Notre pensée se plaît à le revoir dans ce pauvre réduit de la vieille manufacture, dans cet étroit cabinet tout encombré de livres, d'échantillons, de modèles, médiocrement éclairé, meublé plus médiocrement encore, où il avait à peine de quoi s'asseoir en se serrant contre sa table de travail, couverte de bouquins, et souvent aussi de poussière, où il a passé peut-être les plus belles heures de sa vie. C'est là qu'il accueillait le visiteur curieux des choses de l'art, qu'il lui communiquait ses travaux, ses idées, ses recherches; puis tout à coup, et comme cédant à la fascination du voisinage, il vous l'entraînait à travers les longs corridors de son cher musée, dont il lui commentait les splendeurs avec une fierté naïve.

Cet homme si simple était un esprit fin et délicat; il avait ses heures de raillerie, mais la raillerie chez lui dépassait rarement le sourire, critique aimable et de bonne grâce, qui pénétrait sans faire de blessure. Il était aussi un caractère, il en avait donné la preuve au début de sa carrière, lorsqu'à la suite d'un accident irréparable il avait dû renoncer à peindre, et détourner brusquement vers un autre objet ses facultés artistiques; il le montra plus éloquemment encore, lorsqu'à l'approche de ses derniers jours il eut la douleur de voir la France envahie et l'invasion pénétrer jusqu'au cœur de sa chère petite ville. Nul de nous n'a oublié ce qu'il fut pendant ces épreuves, calme et courageux, faisant doucement son devoir, sans bruit et sans faiblesse, cachant dans une sérénité voulue ses angoisses de savant et de Français, soutenant ses concitoyens par son exemple, inquiet pour tous, excepté pour lui-même.

Les employés de la Manufacture savent avec quel zèle il se préoccupait de leurs besoins. Ce vieillard tranquille et résigné en imposait même à nos envahisseurs. C'est assurément à lui que revient pour une grande part l'honneur d'avoir sauvé ce qui restait à Sèvres de nos richesses céramiques.

Le souvenir de cette vie si droite, si ferme, si pure, si constante à elle-même ne s'éteindra pas parmi nous ; il est inséparable du glorieux établissement national, où Riocreux a vécu soixante-huit ans, et plus tard, lorsque dans les annales de la ville de Sèvres nos enfants chercheront un nom qui soit le symbole de la bonté, du savoir, de la modestie, de l'honneur, c'est le tien qu'ils évoqueront, Riocreux, comme nous sommes fiers nous-mêmes de l'évoquer en ce moment.

DISCOURS DE M. LAUTH

Messieurs,

L'inauguration d'un monument que l'initiative privée consacre à la mémoire d'un homme a toujours un caractère touchant et élevé; elle montre de quelle sympathie cet homme était entouré, elle prouve sa valeur, les services qu'il a rendus, les amitiés qu'il a su créer, la reconnaissance qu'on lui conserve.

Notre réunion autour du monument de Riocreux a bien ce caractère ; elle est un honneur à la fois pour celui qui est l'objet d'une pareille manifestation et pour ceux qui, ayant conçu la généreuse pensée de perpétuer le souvenir de cet homme de bien, de ce savant distingué, rendent aujourd'hui à un simple fils du peuple l'hommage suprême qui est réservé d'ordinaire aux plus illustres.

Je n'ai pas à vous retracer ici la vie de Riocreux; vous tous qui m'entourez, qui avez été ses amis et ses collaborateurs, vous n'avez rien à apprendre de moi, qui ai le regret de ne l'avoir pas connu. L'Administrateur de la Manufacture de Sèvres ne veut rappeler ici que le souvenir de ce qu'il a laissé derrière lui, de ce qui, dans l'histoire, constitue son véritable titre de gloire. Je ne vous parlerai donc pas de sa vie, de son entrée comme élève peintre à la Manufacture, ni de ses débuts comme artiste aux appointements de 300 francs par an! J'arrive de suite au moment ou, en 1826, Alexandre Brongniart le nomma conservateur du Musée de Sèvres. Brongniart avait, depuis le commencement du siècle, recueilli de nombreuses pièces provenant de la collection Denon et de diverses manufactures étrangères, ainsi que des échantillons de terres à poteries ordinaires accompagnés des objets qu'on en fabriquait.

Ses occupations multiples l'avaient jusqu'alors empêché de classer cette collection méthodiquement, comme il le désirait, mais il voyait avec l'instinct du génie les résultats que l'étude raisonnée des poteries pouvait amener, tant au point de vue de l'histoire de la fabrication qu'au point de vue ethnographique.

Riocreux se passionna pour cette étude; il comprit vite la pensée du maître; il en saisit merveilleusement le but pratique; sous son intelligente et active impulsion, les pièces éparses prirent peu à peu leur place véritable, et ce qui n'était pour ainsi dire qu'une collection d'amateur devint un musée admirable, dans lequel chaque pièce est un enseignement; car il ne se contenta pas de placer les objets dans l'ordre déterminé par Brongniart; il s'appliqua à généraliser la pensée du grand savant, à accompagner chaque pièce d'une étiquette men-

tionnant son origine, son mode de fabrication, sa marque spéciale et portant de plus un numéro qui renvoie à un registre où l'histoire de cette pièce est aussi détaillée qu'il est nécessaire.

Vous savez, messieurs, que ce procédé qui a donné à notre musée sa véritable valeur a été récemment encore perfectionné par le conservateur actuel, M. Champfleury, qui a remplacé fort avantageusement ces étiquettes manuscrites par des étiquettes imprimées et dès lors absolument indélébiles.

Les richesses que nous possédons aujourd'hui n'auraient pu être acquises avec les modiques ressources que le budget de la manufacture permettait d'affecter aux achats du musée; c'est surtout à la générosité des donateurs qu'est dû le rapide accroissement de nos collections, mais cette générosité était singulièrement provoquée par les qualités remarquables de Riocreux : son extrême bienveillance, sa science profonde qu'il mettait au service de tous les amateurs, le désir d'être agréable, lui avait fait un cortège d'amis français et étrangers, dont la reconnaissance généreuse fut une des sources de notre musée; qu'ils nous permettent de leur témoigner encore une fois, ici, nos remerciements les plus chaleureux et de leur rappeler que, si Riocreux n'est plus, ils continuent à trouver à Sèvres les mêmes sentiments et le même empressement à leur égard.

Brongniart, en fondant le musée, avait pour but presque exclusif d'en faire une collection technique; cette idée, si rationnelle et si éminemment utile au commencement du siècle, dut se modifier peu à peu.

Riocreux comprit que la manufacture de Sèvres ne devait pas être seulement une fabrique de céramique; il entrevit la voie nouvelle dans laquelle elle est entrée. Aujourd'hui que la fabrication proprement dite est arrivée, ici comme ailleurs, à un surprenant degré de perfection, Sèvres doit être avant tout une école artistique dans laquelle l'ingénieur, le chimiste ne cessent de se préoccuper de l'idée de donner aux artistes les moyens de réaliser leurs conceptions les plus élevées, au point de vue de la forme des objets, de la beauté des couleurs, de la transparence et de la pureté des émaux.

Riocreux s'était sans doute aussi attaché á cette idée; développant le programme de Brongniart, il enrichit le musée de pièces admirables qui doivent servir à nos artistes de types de décoration, et qui, exposées sous leurs yeux intelligents, les mettent à même d'étudier la pensée des maîtres les plus habiles de toutes les époques.

Le musée céramique de Sèvres est devenu ainsi non seulement la collection technologique la plus précieuse qui existe au monde, mais encore un véritable musée artistique : le fabricant, aussi bien que l'artiste, y trouve des documents inappréciables et ce qui, au commencement du siècle, n'était qu'une réunion d'objets épars est devenu ce que doivent être nos musées, une véritable école, ouverte à tous.

Je ne veux pas oublier de rappeler qu'à côté du musée, Riocreux commença la formation de notre bibliothèque où depuis ont été classés avec tant de soins, en estampes, gravures, livres, des documents de la plus grande importance et du plus grand intérêt pour le céramiste et l'érudit. Telle fut l'œuvre capitale de Riocreux et elle suffit pour illustrer sa mémoire.

Sans doute, nous devons regretter que sa vaste science d'érudit ne se soit pas manifestée par quelque importante publication qui eût assurément présenté le plus vif intérêt; nous devons déplorer qu'au lieu de transmettre verbalement, ou dans des correspondances dont malheureusement la trace n'a pas été conservée, ses nombreuses appréciations et ses observations critiques, les connaissances si variées qu'il possédait n'aient pu prendre un corps et nous faire ainsi profiter de ce que soixante années d'études avaient dû accumuler dans son cerveau; vraisemblablement, son extrême modestie le rendait défiant de lui-même, et

la crainte de ne pas faire assez bien nous a privés de travaux écrits qui, sans nul doute, auraient pour nous une grande valeur : ceux qui ont lu la *Description méthodique* du musée céramique et les quelques pages qui précèdent l'*Histoire des poteries de Marryat* partageront notre sentiment sur ce point.

Messieurs, un homme qui a passé son existence à étudier la céramique de tous les pays acquiert presque forcément une connaissance précise des moyens employés pour la production de ces objets; aussi Riocreux était-il écouté avec respect par les fabricants et les artistes : ses conseils profitaient à tous ceux qui s'adressaient à lui, et ils ne s'adressaient jamais en vain à lui. Dans bien des cas, le collectionneur se montra fabricant émérite, et, puisque sa modestie l'empêcha souvent de se mettre en avant, notre devoir n'est-il pas de lui rendre ici cet hommage et de dire la part que, par ses conseils, il prit notamment à la découverte de l'emploi des pâtes d'application, au moment ou chacun, à Sèvres, se préoccupait de retrouver ces procédés si remarquables. Il avait deviné les moyens employés par les Orientaux à l'inspection de leurs produits, et ses avis répétés n'ont assurément pas été sans influence sur le succès final.

Cette vie si bien remplie, si utile, devait être profondément attristée dans ses derniers jours. Lorsque l'armée allemande, victorieuse des armées de l'empire, s'avança vers Paris, une angoisse inexprimable s'empara de Riocreux : fallait-il abandonner ces trésors accumulés depuis un demi-siècle; était-il possible de laisser, exposées aux chances d'un bombardement ou à l'avidité de l'ennemi, ces collections qui étaient, pour ainsi dire, sa propre vie? Il n'hésita pas un instant.

Le tout soigneusement emballé, souvent de sa propre main, fut transporté à Paris et mis ainsi à l'abri de toute mésaventure. Six mois après, les 144 caisses qui renfermaient nos trésors reprirent le chemin de Sèvres; Riocreux, avec deux excellents collaborateurs, reconstitua son musée, et lorsque la dernière caisse fut vidée, lorsqu'il put d'un œil satisfait contempler son ouvrage, il quitta cette vie; la mort avait voulu patienter jusque-là pour laisser à ce vieillard de quatre-vingt-deux ans la seule satisfaction qu'il pût espérer encore.

Le buste de Riocreux, dû au ciseau d'un artiste éminent, Mathieu Meusnier, décore l'entrée du musée de Sèvres, en face de celui de Brongniart.

Dans la mémoire reconnaissante de ceux qui ont le culte des choses belles et utiles, l'illustre Alexandre Brongniart restera toujours le créateur du musée céramique, et Riocreux aura l'honneur insigne d'être considéré comme son principal collaborateur.

L'ART RUSSE

TABLEAU D'AUTEL EN ARGENT

Il y a seulement vingt ans, la Russie ignorait qu'elle eût eu un art. Ce n'est que depuis ces dernières années que, grâce aux découvertes archéologiques, on a pu en étudier les origines et en suivre les développements.

Les fouilles exécutées sur tous les lieux témoins de l'ancienne histoire moscovite, notamment celles qui ont été faites sous la direction de M. Somakvosoff, dans le gouvernement de Tchernigow, et les recherches entreprises dans les *tumuli* laissés par les Scythes,

A. Vaudin, Imp. lith.

TABLEAU D'AUTEL RUSSE

[illegible] en Argent repoussé

sur le territoire de la Russie méridionale, ont fait découvrir d'antiques sépultures avec une grande quantité d'objets en or, en argent, en cuivre, en fer, décorées de nombreux ornements.

En même temps, un autre groupe d'archéologues interrogeait les anciens monuments restés debout. Ils étudièrent principalement les édifices antiques de la Russie slavonne à Wladimir, sur la Kliazma, à Souzdal, à Rostoff, à Péréiaslavl, à Novogorod et à Moscou. Ils retrouvèrent ainsi une grande quantité d'objets d'art et de précieux manuscrits richement ornés dans le couvent de Saint-Serge, près de Moscou, dans celui de Tchoudoff, dans les églises, cathédrales de l'Annonciation et des Archanges, dans le couvent de Saint-Antoine à Novogorod, dans l'église Keredetzky du Sauveur à Souzdal, dans l'église de la Présentation à Péréiaslavl, etc., etc. On a pu voir à Paris, dès 1867, dans la section russe d'archéologie, les résultats de ces différents travaux.

Il résulte de toutes ces études que l'art russe a été formé de la fusion de trois éléments principaux : l'élément scythe, l'élément primordial, local; l'élément byzantin qui domine le plus, et l'élément mongol. L'art des Scythes, aïeux des Slaves, avait une origine asiatique. L'art byzantin est un composé d'éléments très divers empruntés à la Grèce hellénique, à Rome et à l'Orient. La Russie n'a pas positivement copié l'art byzantin ; elle a d'abord été puiser aux mêmes sources orientales que lui; et, plus tard, elle a pris à Byzance ce qu'elle a trouvé de semblable à ce qu'elle possédait déjà. Quant à l'art mongol, il était tiré de l'extrême Orient et des peuples aryens de l'Asie.

On ne saurait nullement s'étonner de cette longue prédominance de l'influence byzantine qui, du xe au xviie siècle, surtout dans les œuvres de métal, inspira l'art russe. Elle était dans la logique des choses.

Lorsqu'au ixe siècle, les Russes embrassèrent le christianisme, les apôtres de la foi nouvelle, afin d'en mieux faire comprendre les mystères aux populations demi-barbares qu'ils convertissaient, répandaient à profusion les images. On connaît l'esprit conservateur du peuple russe, son attachement aux anciennes coutumes, attachement qui fut le plus grand obstacle que rencontra la politique de Pierre Ier. Dans les choses religieuses, cet esprit conservateur est poussé jusqu'au fanatisme; aussi l'iconographie sacrée du style byzantin fut-elle scrupuleusement conservée. Et comme l'art russe fut essentiellement religieux, que la peinture et la statuaire étaient réservées aux églises, elles gardèrent le style des images saintes dont elles reproduisaient les types. Aussi n'est-il pas étonnant que la peinture et la statuaire byzantine, aient persisté jusqu'à nos jours.

Le tableau d'autel, en argent repoussé, dont nous donnons ici la reproduction, appartient très probablement à l'époque du xiiie ou du xive siècle. Les ouvriers russes, inspirés par l'école du mont Athos, étaient alors très habiles dans l'art de façonner les métaux, de fabriquer des armes, des objets d'orfèvrerie ciselés et nickelés, etc. A cette époque, il se préparait en Russie un travail intéressant à suivre, dont les résultats éclatèrent un siècle plus tard, et qui tendait à constituer un art en se servant de tous les éléments amassés par les siècles, sur ce territoire exposé sans cesse aux invasions venues de l'Orient. Mais l'art russe resta entièrement byzantin jusqu'au milieu du xive, surtout dans les objets qui servaient à la religion. Le peuple tenait à ce que la physionomie, le caractère des personnages saints ne fussent pas modifiés; pour lui, il n'y avait d'autre art que l'art hiératique. Ce sentiment est juste. Lorsqu'au xviiie siècle, on essaya d'introduire l'art moderne et occidental dans les églises, ce fut au grand scandale des consciences, et le mouvement contemporain, celui que signalèrent les récentes expositions russes, a ramené le style hiératique, source première à laquelle on espère retrouver l'ancienne originalité. — C.

BULLETIN

DE

L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

Les deux Sociétés l'*Union centrale des beaux-arts appliqués à l'Industrie* et le *Musée des arts décoratifs* viennent de reviser leurs statuts dans des assemblées générales dont nous publions les procès-verbaux et les rapports, et de fonder enfin une Société unique qui prend le titre d'*Union centrale des arts décoratifs*.

Dans quelques jours, le fonctionnement régulier de la Société, qui existe de fait depuis l'adoption des nouveaux statuts, sera complet; les comités seront nommés, l'administration réorganisée et les formalités nécessaires pour la reconnaissance d'utilité publique seront poursuivies rapidement.

Pendant que s'élaborait cette nouvelle fusion, les travaux de la commission de l'exposition de 1882 n'ont point été interrompus, non plus que ceux du comité directeur qui organise le renouvellement des salles du musée au palais de l'Industrie. Nous sommes préparés à ouvrir cette année au public :

1° Dès le mois prochain, le Musée des arts décoratifs renouvelé, contenant l'intéressante collection de M. Courajod, une exposition de dessins de maîtres choisis dans les portefeuilles de M. Robinson, de Londres, et la collection, si précieuse pour l'histoire du costume, de feu M. Dubois de L'Estang.

2° Au mois d'août, l'exposition régulière de l'*Union centrale* qui comprend cette année les industries du bois, des tissus, du papier, avec les concours spéciaux.

3° Enfin une exposition spéciale réservée à la grande décoration peinte et sculptée d'une part, et de l'autre aux artistes de l'industrie, qui seront conviés à exposer non seulement des dessins et des maquettes, mais des ouvrages exécutés d'après leurs compositions originales. Le règlement de cette exposition, qui a été proposée dès le mois de juin dernier par trois membres de l'Union et adopté en principe par le conseil d'administration, est étudié en ce moment par une commission permanente spéciale ; nous pourrons en publier le texte dans notre numéro de février.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE EXTRAORDINAIRE DE L'UNION CENTRALE

DU 20 DÉCEMBRE 1881

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE

PRÉSIDENCE DE M. ÉDOUARD ANDRÉ

Président du conseil d'administration.

La séance est ouverte à deux heures et demie.

Il est procédé immédiatement, conformément au § 2 de l'article 36 des statuts, à la formation du bureau.

Sont nommés par acclamation :

M. Braquenié, *secrétaire ;*

MM. Fourdinois et Patrice Salin, *scrutateurs*.

Les formalités prescrites par la loi (article 35 des statuts) ont été remplies. La convocation des actionnaires a été faite plus de douze jours à l'avance au moyen d'insertions dans les deux

journaux d'annonces judiciaires : le *Droit* et la *Gazette des Tribunaux*.

En outre, des lettres spéciales ont été adressées à chacun des actionnaires.

L'ordre du jour de la séance a été indiqué de la manière suivante :

Dissolution et liquidation de la Société anonyme *l'Union centrale* des beaux-arts appliqués à l'industrie.

Transformation en une Société nouvelle, *l'Union centrale* des arts décoratifs.

Approbation des statuts de la nouvelle Société.

Un état ou feuille de présence constate que le nombre des actionnaires présents est de soixante-treize, ci 73
et que le chiffre des actions qu'ils représentent s'élève à huit cent quatre-vingt-douze, ci. 892

103 actionnaires ont envoyé leur pouvoir et le chiffre des actions qu'ils représentent est de mille quatre cent trente-cinq, ci. 1.435

Total. . . . 2.327

Le nombre de voix réuni par les actionnaires présents est de. 568

Celui formé par les actionnaires représentés est de. 949

Total. . . . 1.517

D'après l'article 37 des statuts, les assemblées générales extraordinaires ne sont régulièrement constituées et ne délibèrent valablement qu'autant qu'elles sont composées d'un nombre d'actionnaires représentant au moins la moitié du capital social.

Du compte rendu des formalités et de l'énonciation des chiffres ci-dessus, il résulte que la réunion des actionnaires remplit les conditions nécessaires pour délibérer valablement comme assemblée générale extraordinaire

La parole est donnée à M. Bouilhet, vice-président du conseil, dont le rapport expose les avantages, pour l'Union centrale, de la fusion avec le musée des arts décoratifs en une seule société, qui serait reconnue comme établissement d'utilité publique, et conclut à l'adoption par l'assemblée générale du projet de statuts qui va lui être soumis et au vote de la dissolution de l'Union centrale, comme conséquence de la fusion avec le musée des arts décoratifs et leur transformation en une Société nouvelle.

M. Lefébure, secrétaire du conseil, donne lecture du projet de statuts, et la discussion s'engage sur les dispositions qu'ils contiennent relativement aux actionnaires de l'Union centrale.

M. Victor Paillard approuve absolument la fusion du Musée avec l'Union centrale.

M. Royer demande quels sont exactement les droits des actionnaires de l'Union centrale dans la nouvelle Société.

M. Bouilhet, au nom du conseil, donne des explications sur les cotisations versées ou à verser pour être membre perpétuel fondateur, membre à vie fondateur ou membre cofondateur de la nouvelle Société.

M. Royer estime que les statuts nouveaux sont trop rigoureux pour les actionnaires ayant versé une somme inférieure à cinq cents francs, lesquels n'auront droit à aucun des titres susénoncés.

M. Roussel pense, comme M. Royer, qu'une part doit être faite aux actionnaires, même porteurs d'une seule action, et demande pour eux la suppression de la cotisation annuelle de vingt francs, énoncée à l'article 9 du projet de statuts. M. Bouilhet demande qu'un amendement soit formulé.

M. Rouzé demande que les statuts soient imprimés, distribués, et leur examen renvoyé à une prochaine assemblée générale.

M. Bouilhet lui répond que cette mesure ne ferait que retarder la solution d'une question en suspens depuis deux mois et qui intéresse au plus haut degré l'avenir de la Société.

D'ailleurs les convocations ont été faites régulièrement, selon le vœu de la loi, et les actionnaires ont pu prendre connaissance en temps utile, au siège de la Société, du projet de statuts.

M. Minoret estime que les nouveaux statuts doivent contenir les dispositions les plus larges et les plus libérales à l'égard des actionnaires de l'Union, quelque minime que soit leur apport dans la nouvelle Société. Le porteur d'une seule action est aussi digne d'intérêt que le porteur de dix ou de vingt actions. En conséquence, M. Minoret demande que tous ceux qui sont actuellement actionnaires de l'Union soient inscrits à perpétuité membres fondateurs de la nouvelle Société, sauf à établir des catégories pour les membres nouveaux, d'après leur apport respectif.

MM. Martial Bernard, Guiffrey, Royer et Rouzé prennent successivement la parole dans le

même sens et présentent des propositions analogues à celle de M. Minoret.

La priorité est donnée à cette dernière, qui consiste dans la modification des articles 3 et 7 du projet de statuts.

L'article 3 est ainsi conçu :

« Les actionnaires de l'Union centrale et les membres fondateurs ou donateurs de la Société du Musée des arts décoratifs et cofondateurs, dont la liste est annexée aux présentes, sont de droit membres de la Société nouvelle de l'Union centrale des arts décoratifs. »

Il serait ainsi modifié :

« Les actionnaires actuels de l'Union centrale qui ont fait don de leur quote-part dans la liquidation et les membres fondateurs ou donateurs de la Société du Musée des arts décoratifs et cofondateurs, dont la liste est annexée aux présentes, sont de droit membres de la Société nouvelle de l'Union centrale des arts décoratifs. Ils sont inscrits à perpétuité comme fondateurs. Ils ont droit à l'entrée gratuite à toutes les expositions et au musée. »

Comme conséquence de cette dernière disposition, l'article 9 serait supprimé.

L'article 7 est ainsi conçu :

« Les membres perpétuels fondateurs sont ceux qui ont versé une somme de mille francs, soit comme porteurs d'actions de l'ancienne Société de l'Union centrale, soit comme souscripteurs ou donateurs du musée, étant entendu que les souscriptions à l'une ou à l'autre Société peuvent se totaliser.

« Leur nom sera inscrit à perpétuité sur une table de marbre déposée dans le musée ; ils auront droit à une entrée gratuite à toutes les expositions de la Société. »

Il serait modifié de la manière suivante :

« Les membres nouveaux peuvent devenir membres perpétuels en versant une somme de mille francs.

« Leur nom sera inscrit à perpétuité sur une table de marbre déposée dans le musée ; ils auront droit à une entrée gratuite à toutes les expositions de la Société. »

Le président annonce qu'il va mettre aux voix l'adoption des articles 3 et 7 modifiés.

M. Falize observe que par le mot *actuels*, il faut bien entendre les membres conservant leur situation au moment où l'article 3 sera voté. Puisqu'une seule action, d'après les dispositions de cet article, suffit pour conférer le titre de membre fondateur à perpétuité, il serait à craindre que des porteurs d'un grand nombre d'actions ne fissent bénéficier de cette situation des nouveaux venus, en leur cédant le surplus de leurs actions.

Au moment de procéder au vote sur les articles 3 et 7 modifiés, plusieurs membres demandent le scrutin par bulletin, en tenant compte du nombre de voix représenté par chaque votant.

M. Martial Bernard fait observer que cette opération étant fort longue, il y a lieu de procéder comme épreuve préalable au vote à main levée. Cet avis est adopté et le président fait voter à main levée sur l'article 3 et l'article 7 modifiés, qui sont adoptés à l'unanimité moins trois votes (représentant 90 voix).

Le président met aux voix les deux résolutions suivantes : la première concernant l'adoption, par l'assemblée, du projet de statuts dans leur entier avec les modifications qui viennent d'être votées, et la deuxième relative à la dissolution de l'Union centrale.

Un membre demande si le vote qui va être émis au sujet de la fusion des deux Sociétés est simplement un vœu ou bien un vote définitif. MM. Martial Bernard, le comte de Ganay et Bouilhet prennent successivement la parole et il est expliqué à l'assemblée que les statuts ayant déjà été approuvés par la Société du Musée, qui, dans son assemblée générale du 14 décembre, a voté la fusion des deux sociétés, le vote qui allait être émis n'était pas un vœu, mais la constatation de l'accord définitif et la fusion des deux Sociétés.

1re RÉSOLUTION.

L'assemblée générale, après avoir pris connaissance des statuts de la société de l'Union centrale des arts décoratifs, déclare les adopter, charge le conseil d'administration d'en poursuivre la réalisation et l'autorise à y apporter toutes modifications qui pourraient être demandées par le gouvernement lors de la reconnaissance de la Société comme établissement d'utilité publique.

Cette résolution est votée à l'unanimité moins trois voix (qui représentent 90 voix).

2e RÉSOLUTION.

Prenant en considération l'intérêt qu'il y a, pour la Société de l'Union centrale à former,

avec la Société du Musée des arts décoratifs, une Société nouvelle sous le nom de l'Union centrale des arts décoratifs; que, pour obtenir ce résultat, il est nécessaire, avant tout, de liquider régulièrement la Société actuelle; l'assemblée prononce, à compter de ce jour, la dissolution de la Société et décide que la liquidation en soit faite conformément à l'article 49 des statuts par les soins du conseil d'administration auquel les pouvoirs les plus étendus sont conférés pour réaliser l'actif, acquitter le passif, régler les droits des tiers et des intéressés, et qui reste investi des mêmes pouvoirs et continuera la gestion jusqu'à constitution définitive de la société nouvelle.

Cette résolution est votée à l'unanimité moins une voix (qui représente 30 voix).

La séance est levée à cinq heures.

Le président de l'union centrale,

Édouard ANDRÉ.

Le secrétaire de l'assemblée générale,

BRAQUENIÉ.

Les scrutateurs,

FOURDINOIS.

Patrice SALIN.

RAPPORT DU COMITÉ D'ADMINISTRATION PRÉSENTÉ PAR M. HENRI BOUILHET, VICE-PRÉSIDENT

Messieurs,

Je viens, au nom du conseil d'administration, vous exposer les motifs qui l'ont engagé à soumettre à vos délibérations l'importante résolution qui est portée à l'ordre du jour de votre assemblée.

C'est après un mûr examen, c'est après s'être entouré des conseils de ses amis les plus dévoués, c'est après avoir reconnu que l'occasion était bonne pour fortifier notre Société et l'aider dans ses développements uturs que votre conseil s'est décidé à vous demander l'adoption du projet que nous allons vous exposer.

L'idée d'une fusion avec le Musée des arts décoratifs n'est pas nouvelle.

Depuis 1877, les rapports annuels du conseil d'administration vous ont entretenus de la création de ce musée, vous ont montré la part que l'Union centrale avait prise à sa fondation et à son développement, et vous ont mis au courant des différentes phases par lesquelles la question avait successivement passé.

Quoique la création d'un musée fût, dès l'origine, dans les vues et les aspirations des fondateurs de l'Union centrale, quoique vous ayez vous-mêmes, dans vos statuts, reconnu comme un des moyens d'action le plus puissant sur le développement de l'art industriel l'installation, au centre de la fabrique de Paris, d'un musée rétrospectif et contemporain, d'une bibliothèque d'art ancien et moderne, où le travailleur serait au besoin aidé dans ses recherches, il est juste de reconnaître que les collections que vous avez réunies sont restées à l'état embryonnaire; mais, convaincus, comme vous l'étiez, que la réforme de l'enseignement du dessin et le développement des écoles d'art décoratif étaient la base fondamentale de notre édifice, et préoccupés du désir de mettre immédiatement entre les mains des travailleurs des documents nombreux et variés et des moyens d'investigation et de recherche faciles, vous avez dû pourvoir au plus pressé.

Vous avez réussi au delà même de vos espérances.

Vous avez constitué une bibliothèque nombreuse et bien choisie qui est aujourd'hui un admirable instrument rendant aux travailleurs de signalés services.

Vous avez été les initiateurs de ces musées rétrospectifs, musées temporaires, il est vrai, ne laissant après eux que le souvenir d'un brillant ensemble, mais qui n'en ont pas moins été un bienfait pour l'art, et qui ont provoqué dans le pays un mouvement favorable.

Vous avez été les promoteurs de ce congrès de 1869 qui, proclamant des vérités incontestables, mais oubliées ou méconnues, est devenu le point de départ de la réforme à laquelle le gouvernement a, depuis, prêté un appui efficace.

Vous avez organisé ces expositions des industries d'art et des écoles de dessin qui, six fois ouvertes par vos soins et six fois fermées aux applaudissements du public, ont eu toutes la bonne fortune de constater un progrès accompli, et

d'être le point de départ d'un progrès nouveau.

C'est en 1876, pendant que nous achevions la cinquième exposition de l'*Union centrale*, que le directeur des beaux-arts d'alors, M. le marquis de Chennevières, nous adressait cette invitation si pressante et si bienveillante :

« Il faut, bon gré, mal gré, que le Musée des arts décoratifs soit, et qu'il soit par vous.

« Ce musée, commençons-le aujourd'hui, simplement, courageusement, sans prétendre le voir arriver du premier coup aux abondantes richesses du Kensington, mais avec la ferme volonté d'un bon développement profitable à nos industries. »

C'est, disons-nous, en 1876 qu'un groupe d'hommes éminents et dévoués, entraînés par ces exhortations, se mit à la tête d'une souscription pour arriver à la formation de ce musée désiré par tous.

Réunis en comité d'initiative, ils reconnurent dès les premières séances que pour fonder la Société qu'ils avaient en vue, il était nécessaire de s'assurer la coopération active de notre Société; et le musée fut constitué d'après les principes de l'Union, c'est-à-dire que nos traditions, nos doctrines sur l'art et l'enseignement furent adoptées par la nouvelle association, et que notre Société ayant une personnalité civile, reconnue par son acte social, était considérée comme le rouage nécessaire destiné à donner la vie et à imprimer le mouvement à l'œuvre que fondait la Société du Musée des arts décoratifs.

Le comité directeur, présidé par le regretté duc de Chaulnes, était composé de trente membres, parmi lesquels nous comptions des amis nombreux et dévoués, des membres de nos conseils et des adhérents.

Par réciprocité, l'*Union centrale* avait ouvert les rangs de son conseil à un certain nombre de membres du comité directeur de la nouvelle association; mais, pour rendre possible cette adjonction qui devait réaliser l'accord nécessaire, il fallut apporter à nos statuts certaines modifications qui, ne changeant en rien l'esprit de notre œuvre, ne faisaient qu'affirmer notre volonté d'en augmenter l'action bienfaisante et d'en assurer la durée. Ces changements, vous les avez consentis dans l'assemblée extraordinaire du 9 avril 1877. En voici les points essentiels :

D'abord, vous avez prolongé la durée de notre Société de vingt-sept années.

Vous avez réduit à dix le nombre d'actions nécessaire pour faire partie du conseil; puis, vous avez décidé que, par confirmation de l'article 5 des statuts, tous les dons en nature, en argent, ou à tout autre titre, sans exception ni réserve, ne feraient jamais partie de l'actif social, que l'*Union centrale* n'en sera réputée qu'usufruitière, et qu'à la fin de l'œuvre, le tout serait la propriété de l'État; et enfin, pour affirmer votre désintéressement, vous avez consenti à ce que le partage des bénéfices et leur distribution n'eussent lieu qu'en fin de Société, c'est-à-dire dans vingt-sept années.

Ces mesures excellentes ont porté leurs fruits, et, grâce au désintéressement dont vous avez fait preuve en cette occasion, le musée était fondé et allait devoir son existence à ce principe fécond que vous avez mis en pratique avec succès, qui a fait votre force dans le passé, qui est votre sauvegarde dans l'avenir : l'initiative privée.

Mais, pour le faire vivre, il fallait le rendre intéressant : c'est alors que le comité directeur se mit résolument à l'œuvre et organisa une série d'expositions temporaires destinées à le mettre en communication fréquente avec le public.

Grâce à l'intervention des membres de notre Société, l'Union n'a cessé d'apporter à l'œuvre un concours actif et efficace.

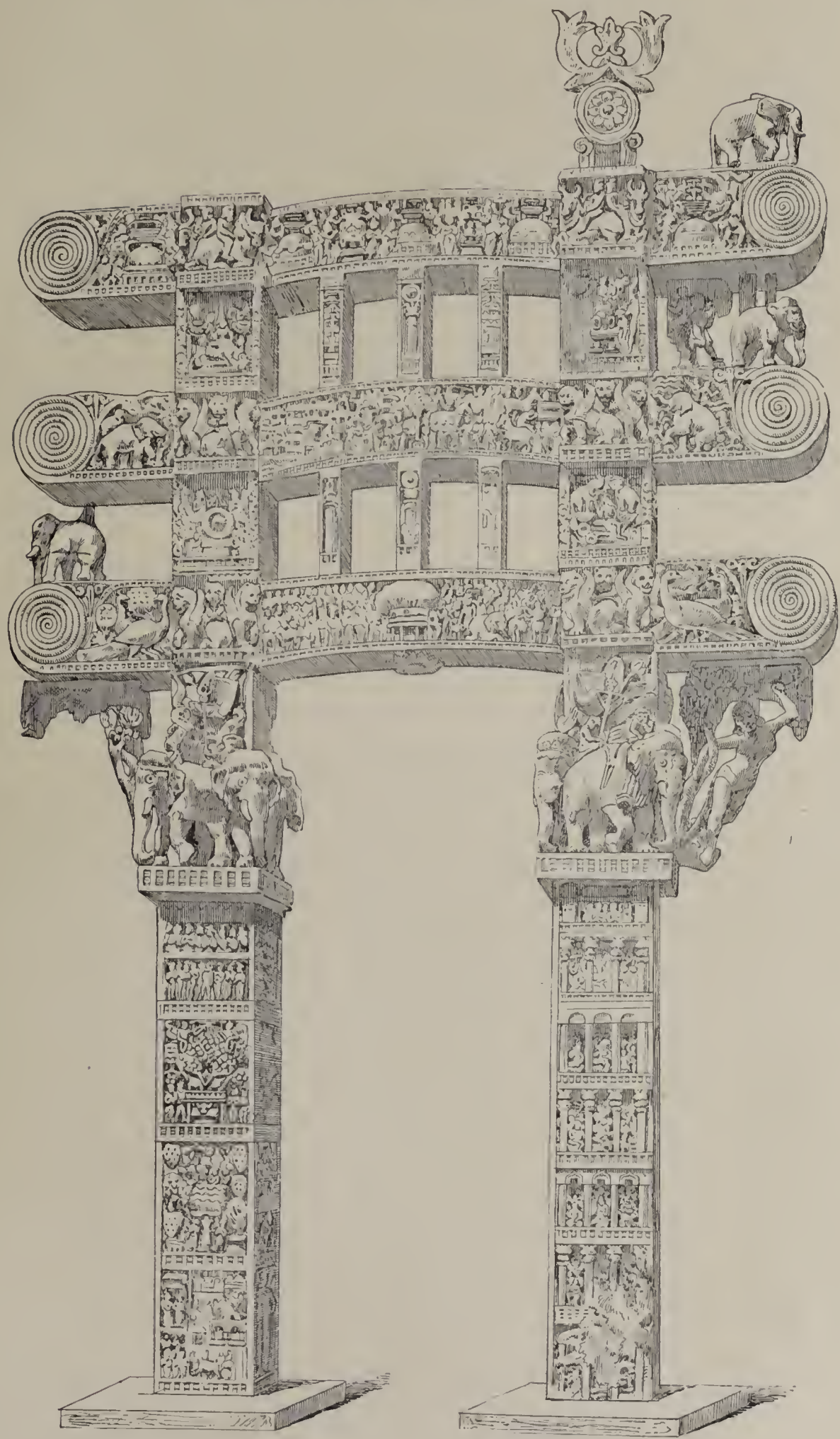
De nombreuses commissions ont fonctionné, et les études les plus remarquables sont sorties des mains de ceux qui avaient présidé à nos premiers travaux, qui nous avaient apporté la plus grande somme d'idées et qui, dans nos commissions, nous avaient déjà donné le plus de preuves de leur dévouement et de leur savoir.

C'est vous dire assez que vous avez votre part dans cette fondation, et que vous avez le devoir de la soutenir et de la faire prospérer.

Nous ne vous entretiendrons pas en détail de tout ce qui s'est fait depuis le jour où le Musée des arts décoratifs a été fondé; mais il est nécessaire de vous rappeler que, le 23 décembre 1879, les deux conseils d'administration reconnurent la nécessité de créer un comité général qui, composé d'un nombre égal de membres des deux conseils, devait être saisi de toutes les questions qui pouvaient être communes, afin d'allier plus étroitement leurs efforts, confondre leurs aspirations et marcher parallèlement vers un but commun, en se prêtant un mutuel appui.

Cette innovation ne changeait rien à la forme de chacune des Sociétés ni à leurs statuts; elle laissait à chacun de ceux qui les avaient fondées

SCULPTURE MONUMENTALE



PORTE DU GRAND TOPE BOUDDHIQUE DE SANCHI

DANS L'INDE CENTRALE

(D'après le moulage qui se trouve au Musée des Arts décoratifs.)

A Quantin imprimeur-éditeur

la part de direction à laquelle il avait droit par les résultats antérieurement acquis; mais, en séparant les intérêts matériels, elle devait rendre souvent difficile la réalisation de certains projets, qui ne pouvaient être menés à bien que par un travail commun, que par des dépenses et des recettes communes.

Le comité général s'est réuni plusieurs fois et a, dans différentes séances, affirmé que le seul moyen de remédier à cet état de choses était d'arriver à une fusion plus complète encore.

Le 3 novembre 1881, il a été reconnu à l'unanimité que le moment était venu de réaliser effectivement ce qui était dans l'esprit et les aspirations de tous ses membres, et il a été décidé qu'un projet de statuts tendant à la fusion complète et définitive serait élaboré immédiatement.

C'est ce projet qui, après avoir été examiné par les conseils judiciaires des deux Sociétés et adopté à l'unanimité par les deux conseils d'administration, est aujourd'hui soumis à vos délibérations.

Nous devons tout d'abord vous faire connaître que, dans une réunion de tous les fondateurs et cofondateurs du musée, qui a eu lieu le 14 décembre dernier au palais de l'Industrie, il a été adopté à l'unanimité par l'assemblée des sociétaires du musée.

Notre projet conclut à la fusion de tous les intérêts et à l'unification de la direction de la Société ; renonçant à la forme commerciale qui avait ses avantages, mais aussi ses inconvénients, nous avons adopté la forme d'une association reconnue d'utilité publique, forme mise en pratique par la Société d'encouragement pour l'industrie nationale, dont M. Guiffrey, dans son rapport général sur l'exposition des arts du métal, rappelait en termes convaincus la bienfaisante influence sur le développement de l'industrie française.

Et en cela, nous avons pour nous l'appui de jurisconsultes éminents qui voient, dans la transformation que nous vous proposons, les gages les plus sérieux de sécurité et une constitution plus conforme au véritable caractère de notre œuvre.

« Lorsque vous avez fondé votre association, dit Me Champetier de Ribes, vous lui avez donné la forme commerciale. C'est là un expédient très usité de nos jours, que je ne blâme pas chez ceux qui l'emploient, mais que je ne prendrais pas sur moi de vous recommander.

« La forme ne protège le fond que quand elle s'adapte sincèrement au fond et qu'elle lui correspond réellement. Êtes-vous ou voulez-vous être une Société commerciale? Non, évidemment. Dès lors votre forme commerciale est une fiction on une grimace qui vous compromet plus qu'elle ne vous sert.

« Rien ne vaut la sincérité, en ceci plus encore que partout ailleurs. Quand on se dévoue à une œuvre de bien public, pourquoi ne pas laisser à ce fait si pur et si honorable ses apparences vraies? Pourquoi se diminuer par une dissimulation qui ne vous donne qu'un semblant de protection et vous enlève la réalité de votre droit? Donc, pas de fiction; pas de bénéfices simulés; pas de Société commerciale.

« Restez une association de pur intérêt public, parce que vous n'êtes et ne voulez être que cela.

« Étant une simple association autorisée, vous avez la même situation que la Société d'encouragement, que la Société des gens de lettres, des artistes dramatiques, de toutes les associations fondées par le regretté baron Taylor, associations qui plaident, qui recueillent des legs et des donations, qui bâtissent, achètent, vendent et empruntent par hypothèques, et à qui, en fait, sinon en droit, la personnalité civile n'est jamais contestée. »

Cette personnalité civile qui nous est nécessaire, nous pouvons facilement et promptement l'acquérir.

Aussi notre Société nouvelle devait-elle, avant tout, se préoccuper de la reconnaissance comme établissement d'utilité publique qui doit lui donner cette constitution nécessaire à notre existence et à nos travaux.

Nous avons immédiatement fait des démarches auprès du nouveau ministre des arts afin de nous assurer des chances de succès que présentait notre demande.

Nous avons la satisfaction de vous dire que la sous-commission chargée de poursuivre auprès du gouvernement la reconnaissance d'utilité publique a reçu de M. le ministre les assurances les plus favorables et les plus sympathiques à notre œuvre.

Nous avons été heureux de trouver juste à point le nouveau ministre des arts comme le protecteur naturel de nos intérêts; et, puisque l'occasion s'en présente, il n'est peut-être pas hors de propos de vous rappeler que la création de ce département ministériel était depuis longtemps dans les idées et les vœux de tous ceux

qui font partie de notre association, que nous n'avons cessé de répéter qu'il était un des rouages nécessaires d'un gouvernement démocratique, qui a souci du progrès national et de l'instruction artistique des centaines de mille d'ouvriers qui concourent à la prospérité de nos industries d'art.

Votre conseil a même fait, il y a un an, une démarche auprès de M. le Président de la République, pour affirmer la nécessité de venir au secours de nos industries d'art, menacées par les efforts de la concurrence étrangère, en créant un ministère spécial, où toutes les questions qui intéressent leur développement puissent être étudiées avec soin et suivies avec persévérance.

C'est au moment où une véritable renaissance artistique se produit dans les pays voisins, renaissance qui est le résultat d'un système longuement préparé et poursuivi avec constance et habileté; où des écoles d'art pourvues d'un enseignement très complet et très vigoureux, où des musées spéciaux, richement dotés, viennent aider à ce développement à l'étranger, qu'il était nécessaire d'organiser en France un centre d'action qui puisse rattacher toutes les bonnes volontés et toutes les initiatives, et que la création de ce ministère s'imposait comme une nécessité inéluctable.

Vous avez été des premiers à signaler le danger, il y a plus de vingt ans; vous avez attaché le nom de l'*Union centrale* à toutes les grandes idées qui ont présidé à la réforme de l'enseignement du dessin; vous avez préparé les éléments de cette renaissance de nos industries d'art. Vous ne devez pas être étonnés de trouver dans ce nouveau département ministériel l'appui qui est dû aux tentatives généreuses et aux persévérances désintéressées.

Nous avons donc remis à M. le ministre notre projet de statuts, qu'il s'est empressé d'étudier; et pour vous édifier sur l'intérêt qui s'attache à votre œuvre, sur l'estime et la considération dont elle jouit, et sur l'appui que vous êtes sûrs de rencontrer, nous vous demandons la permission de vous communiquer la réponse que votre conseil a reçue du secrétaire général du ministère des arts.

« Messieurs,

« J'ai examiné, conformément aux instructions de M. le ministre des arts, le projet de statuts de la nouvelle société de l'*Union centrale des arts décoratifs*, et j'ai l'honneur de vous soumettre les observations auxquelles ce projet ne manquerait pas de donner lieu de la part du Conseil d'État, si l'affaire lui était transmise dans les conditions où vous la présentez actuellement.

« Je me hâte de dire que les objections que je soulève sont de pure forme et n'ont d'autre but que d'assurer et de hâter le succès de votre œuvre devant le Conseil d'État, auquel il appartient de statuer sur votre demande.

« Je vous ferai observer tout d'abord qu'une loi spéciale n'est pas nécessaire pour investir votre Société du caractère de personne civile et lui donner l'autorité et la puissance dont elle a besoin : sa reconnaissance comme établissement d'utilité publique lui donne le droit de recueillir des ressources propres, lui permet de perpétuer l'œuvre qu'elle a pour but d'accomplir; vous n'avez donc pas besoin d'autre chose, et le gouvernement hâtera de tout son pouvoir l'approbation du décret qui vous est nécessaire.

« Mais les décrets de cette nature, délibérés en Conseil d'Etat, ne sont jamais rendus qu'après un examen approfondi de l'utilité de l'œuvre et des chances de prospérité qu'elle présente.

« En ce qui concerne l'utilité de votre œuvre, il ne peut y avoir de difficultés, les services que vous avez rendus dans le passé parlent trop haut pour vous pour qu'il y ait une objection de ce côté.

« Quant aux chances de prospérité dans l'avenir, je reconnais qu'elles sont certaines; mais le dossier que le gouvernement présentera au Conseil d'État doit les justifier par des documents qu'il vous sera facile de vous procurer : budgets des deux sociétés anciennes, nombre des membres de ces deux sociétés, chiffre des cotisations, actif réalisé et évaluation des apports respectifs.

« D'un autre côté, vous déclarez que les conseils d'administration des deux sociétés ont approuvé à l'unanimité, dans les séances des 18 et 24 novembre 1881, les projets de statuts, et il résulte du préambule de ces statuts que des assemblées générales d'actionnaires et de souscripteurs seront convoquées pour prendre les résolutions nécessaires en vue de cette fusion. Il me semble que le projet ne peut être présenté au Conseil d'État, tant que les résolutions du comité général n'auront pas été approuvées par les assemblées dont il vient d'être question.

« En effet, ce projet ne deviendra définitif qu'après l'adhésion régulière des intéressés : le

Conseil d'État réclamerait certainement le vote avant d'approuver les statuts, car il ne saurait admettre qu'un acte du gouvernement fût soumis à la ratification d'une assemblée d'actionnaires et que cet acte, dont le caractère serait suspensif jusqu'à cette ratification, fût exposé à devenir sans objet, si les assemblées générales ne donnaient pas leur approbation à l'œuvre du comité.

« Quant aux statuts en eux-mêmes, je n'ai aucune objection de principes à présenter, et je ne prévois aucune difficulté sérieuse sur ce point. D'ailleurs, lorsque l'affaire sera en état, je vous prierai de désigner un délégué que je mettrai en rapport avec le membre du Conseil d'État chargé d'examiner le dossier, et je suis convaincu que l'accord s'établira facilement et que vous trouverez partout la sympathie et le concours que mérite l'œuvre que vous entreprenez.

« Agréez, messieurs, l'assurance de mes sentiments les plus distingués. »

Le conseiller d'État, secrétaire général du ministre des arts,

TÉTREAU.

Vous voyez donc, messieurs le : gouvernement n'attend plus que votre approbation des statuts que nous allons vous présenter pour donner une suite favorable à la demande de reconnaissance d'utilité publique.

Mais, avant de procéder à la fondation de la Société nouvelle, il est de toute nécessité de dissoudre et de liquider la Société actuelle.

Mais, hâtons-nous de vous le dire, cette dissolution n'est qu'une question de pure forme, et nous ne cesserons d'exister que pour renaître immédiatement plus forts et plus ardents à atteindre le but que nous avons toujours poursuivi.

Les intérêts qui nous sont confiés sont de trop grande importance, l'entreprise que nous avons en vue, l'Exposition de 1882 qui promet de dépasser encore le succès de ses aînées, ne nous permettent pas de nous arrêter un instant.

La résolution que nous avons formulée et que nous vous demandons d'adopter confère au conseil d'administration tous les pouvoirs pour continuer la gestion des affaires de la Société et pourvoir à l'interrègne.

Du reste, la phase que nous traversons avait été entrevue dès l'origine de la fondation de notre Société; aussi les statuts avaient-ils, avec une sage prudence, réglé dans les articles 47 et 49 les conditions d'une dissolution anticipée.

L'article 49 disposait que :

« En cas de dissolution de la Société, à quelque époque et pour quelque cause que ce soit, la liquidation en est faite par le conseil d'administration délibérant dans les mêmes conditions que durant l'existence de la Société. A cet effet, les pouvoirs les plus étendus lui sont dès à présent donnés, notamment pour réaliser, céder et aliéner à l'amiable, en totalité ou partiellement, selon qu'il le jugera convenable, tout l'actif mobilier et immobilier de la Société. En ce qui concerne les objets donnés, déposés ou prêtés à l'*Union centrale*, le conseil d'administration devra se conformer scrupuleusement aux prescriptions de l'article 16 des statuts primitifs, lesquelles ont été maintenues, ainsi qu'il a été dit ci-dessus sous l'article 5. »

C'est dans ces conditions que le conseil d'administration se présente devant vous, fort de la conviction qui l'anime, que l'avenir est dans le succès de la combinaison qu'il vous propose, et certain que les grands intérêts des industries d'art que vous avez pris en mains seront encore mieux défendus lorsque les deux Sociétés réunies en une seule n'auront plus qu'une unité de vues et qu'une unité de direction.

Nul doute que toutes nos bonnes volontés, toutes nos énergies reliées en un faisceau inébranlable ne soient plus fortes pour ranimer les courages abattus, renverser les obstacles de la route et braver les envieux et les méchants qui, s'ils voulaient le rompre, perdraient leur temps, comme les enfants du vieillard de la fable :

. . . . . le faisceau résista :
De ces dards joints ensemble un seul ne s'éclata.

Pour être forts et continuer notre marche en avant, il nous faut donc rester unis ensemble, unis avec la Société du Musée comme nous l'avons été entre nous.

Nous vous demandons de nous suivre, d'accorder avec nous à la Société nouvelle non seulement votre sympathie et votre concours dans l'avenir, mais encore de lui abandonner dès à présent, à titre gratuit, tout ce qui nous appartient dans l'actif de notre Société.

Nous connaissons le désintéressement de tous ceux qui sont entrés avec nous dans l'*Union centrale*, et nous savons que les sacrifices que vous avez faits jusqu'à ce jour ont été accomplis avec la foi robuste que vous aviez dans votre œuvre. Nous sommes convaincus que bien peu d'entre

nous ont compté sur la distribution des bénéfices que vous avez décidé de reporter à vingt-sept ans d'ici et que certainement nos successeurs, animés des mêmes intentions désintéressées et désireux de perpétuer notre œuvre, auraient à coup sûr reculée de vingt-sept ans encore.

Il faut donc que nous affirmions tous notre volonté de faire vivre l'*Union centrale* en apportant à titre gratuit à la Société nouvelle notre part dans la liquidation. Car, sachez-le bien, la reconnaissance comme établissement d'utilité publique ne peut nous être accordée qu'à ce prix.

Afin de vous permettre de vous rendre compte de notre position actuelle et vous faire connaître l'étendue de votre sacrifice, nous avons établi le bilan de notre Société au 1er décembre, et il résulte des comptes présentés par la Commission des finances au conseil d'administration, comptes qui seront apurés par une liquidation régulière, que votre capital est intact, et que si la liquidation se fait dans les conditions favorables et rapides que nous espérons, nous pourrons apporter à la Société nouvelle, en restant tous unis, la presque totalité du capital que vous aviez primitivement versé.

Ce sera là un beau résultat et vous pourrez vous enorgueillir d'avoir eu foi dans votre œuvre et d'avoir démontré dans cette circonstance combien est féconde l'intervention de l'initiative privée, lorsqu'il s'agit de créer et de développer une œuvre désintéressée, entreprise en faveur des besoins réels et immédiats du pays.

Nous proposons donc à vos délibérations et nous vous demandons de voter avec nous les résolutions suivantes :

1re RÉSOLUTION.

L'assemblée générale, après avoir pris connaissance des statuts de la Société de l'*Union centrale des arts décoratifs*, déclare les adopter, charge le conseil d'administration d'en poursuivre la réalisation et l'autorise à y apporter toutes modifications qui pourraient être demandées par le gouvernement lors de la reconnaissance de la Société comme établissement d'utilité publique.

2e RÉSOLUTION.

Prenant en considération l'intérêt qu'il y a pour la Société de l'*Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie* à former, avec la Société du Musée des arts décoratifs, une société nouvelle sous le nom d'*Union centrale des arts décoratifs*; que pour obtenir ce résultat, il est nécessaire, avant tout, de liquider régulièrement la Société actuelle, l'assemblée prononce, à compter de ce jour, la dissolution de la société et décide que la liquidation en sera faite, conformément à l'article 49 des statuts, par les soins du conseil d'administration auquel les pouvoirs les plus étendus sont conférés pour conduire à bonne fin la liquidation, réaliser l'actif, acquitter le passif, régler les droits des tiers et des intéressés et qui reste investi des mêmes pouvoirs et continuera la gestion jusqu'à constitution de la Société nouvelle.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DES FONDATEURS ET DES COFONDATEURS DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

PROCÈS-VERBAL DE LA SÉANCE DU MERCREDI 14 DÉCEMBRE 1881

L'assemblée générale des fondateurs et des cofondateurs du Musée des arts décoratifs s'est réunie le mercredi 14 décembre 1881, à deux heures, au palais de l'Industrie, dans la salle des commissions de l'Exposition.

Étaient présents à cette séance :

MM. le comte E. de Ganay; Henri Bouilhet; de Champeaux; P.-V. Galland; Paul Sédille; Eugène Guillaume; L. Falize fils; Gustave Dreyfus; Gustave Schlumberger; Léon Fould, Germain Bapst; docteur Camus; F. Duplan; J. Cavelier; baron A. de Rothschild; Albert Goupil; Poussielgue-Rusand; Simon Lebertre; Victor Paillard; P. Christofle; comte L. Clément de Ris; V. Bouton; Paul Biollay; H. Fourdinois; Beurdeley; Adolphe Boulenger; Ernest Lamy; J. Charvet; H. Mourceau; Charles Pillet; Maincent aîné; A. Fannière; J. Maciet; Henry Dasson; P. Lorain; E. Beziès; A. Louvrier de Lajolais; Charles Ephrussi; marquis Ph. de

Chennevières; G. Lafenestre; P. Gasnault; Jules Duval; Tronquois; F. Boucheron; marquis de Biencourt.

Se sont excusés par lettre :

MM. le duc d'Audiffret-Pasquier; Edmond Taigny; A.-L. Bailly.

M. le comte de Ganay, président du comité directeur du Musée des arts décoratifs, explique que par suite de l'absence de M. le duc d'Audiffret-Pasquier, président du comité de patronage, il est appelé à l'honneur de présider la séance de l'assemblée générale des fondateurs et cofondateurs du musée.

M. de Champeaux, membre du comité directeur, est désigné pour remplir l'office de secrétaire.

M. le président expose que, conformément aux statuts, le comité directeur a cru devoir réunir l'assemblée générale des fondateurs du musée pour lui soumettre un projet de fusion de la Société du Musée avec celle de l'Union centrale, qui semble devoir être favorable aux intérêts et au développement des deux sociétés.

Le ministère des arts qui a approuvé ce projet en principe, a offert de se charger d'obtenir du Conseil d'État la reconnaissance d'utilité publique pour la nouvelle Société.

Il croit bon, avant de faire connaître le projet nouveau, de donner lecture d'un rapport dans lequel est résumé l'ensemble des travaux du comité directeur et des diverses expositions qu'il a organisées depuis sa création.

M. Bouton regrette que le nom de musée, disparaisse du titre de la Société nouvelle.

M. le président répond que ce regret a déjà été exprimé dans une séance du comité directeur, mais qu'il n'a pas été possible de trouver un titre réunissant les noms des deux Sociétés, sans qu'il devînt, par suite, trop long et trop compliqué.

M. Bouton persiste à regretter de voir l'œuvre du musée sur le point d'être absorbée par la Société de l'Union centrale qui, malgré l'utilité incontestable de ses expositions, n'a pas rendu tous les services que les artistes et les amateurs étaient en droit d'attendre d'elle.

M. Louvrier de Lajolais tient à protester contre l'accusation qui vient d'être portée par M. Bouton. L'Union centrale avec les seules ressources de l'initiative privée, sans avoir reçu aucune subvention du Gouvernement, a pu faire des efforts très sérieux pour le perfectionnement des arts industriels. C'est à ses expositions et aux concours qu'elle a ouverts que sont dus l'amélioration du goût chez les artistes et une meilleure direction. donnée à l'enseignement du dessin. Elle s'est imposée en même temps la loi de n'écarter aucune manifestation individuelle, et beaucoup de noms nouveaux n'ont été connus du public que grâce à ses expositions. On ne peut donc dire que l'Union centrale n'a pas atteint le but que se proposaient ses fondateurs.

M. Falize désirerait que l'action de la nouvelle Société devînt plus étendue et plus générale et ne se bornât pas à l'enceinte de Paris. Il voudrait qu'elle devînt le centre commun d'une série de musées spéciaux et d'écoles de dessin qui vulgariseraient en France les notions de l'art, comme on l'a fait en Angleterre et en d'autres pays. Il croit qu'il est bon d'indiquer que la Société se propose d'organiser ce musée central, dès que ses ressources le lui permettront.

L'ensemble du rapport lu par M. le président est adopté à l'unanimité.

M. Bouilhet donne lecture d'un rapport dans lequel est présenté le bilan de la Société.

Ce rapport est adopté à l'unanimité.

M. Bouilhet donne ensuite lecture du projet des statuts de la Société nouvelle.

Ce projet est adopté à l'unanimité.

M. le président donne lecture de la résolution qui termine le projet des statuts, tendant à donner au comité directeur l'autorisation de poursuivre la fusion de la Société du musée des arts décoratifs avec celle de l'Union centrale.

Cette résolution est adoptée à l'unanimité.

La séance est levée à trois heures et demie.

Le secrétaire,

DE CHAMPEAUX.

RAPPORT DU PRÉSIDENT DU COMITÉ DIRECTEUR

Nous vous avons convoqués pour vous soumettre une mesure que nous croyons de nature à fortifier l'œuvre entreprise sous vos auspices et vous demander de la ratifier par votre vote.

Mais, avant de vous faire connaître la proposition du comité, il est nécessaire, pour vous en expliquer l'utilité, que nous vous rendions compte de ce que nous avons fait pendant les cinq années d'existence que compte déjà notre œuvre.

La fondation du Musée des arts décoratifs remonte aux premiers mois de l'année 1877. Comme celle de l'Union centrale, elle est due entièrement à l'initiative privée.

Les différentes expositions universelles, en mettant en lumière les progrès réalisés par les pays étrangers, avaient depuis longtemps démontré la nécessité pour la France de chercher les moyens de maintenir la supériorité de ses industries d'art en face de rivaux ou plutôt d'émules chaque jour plus sérieux.

La création du musée de South Kensington à Londres, de différents musées industriels dans d'autres contrées de l'Europe, était trop évidemment une des causes fondamentales du mouvement en avant dont on se préoccupait justement, pour que l'idée ne vînt pas de suivre un exemple aussi fécond en résultats.

Un groupe d'hommes indépendants, désintéressés, uniquement préoccupés des intérêts de l'art et de l'industrie en France, prit la résolution de faire sortir l'idée de la période spéculative et d'en faire une réalité.

Un comité directeur fut constitué, où furent appelés les hommes dont les lumières et la notoriété pouvaient le mieux assurer l'établissement du musée projeté. Ils mirent à leur tête, comme président, M. le duc de Chaulnes dont l'infatigable dévouement et l'activité intelligente contribuèrent si puissamment au rapide développement de l'œuvre.

Nous avons le devoir de ne pas oublier les services que nous a rendus celui dont la perte prématurée nous inspire à tous de légitimes regrets.

Le but de la Société ainsi formée était clairement défini dans l'article 1er des statuts adoptés par le comité directeur, et qui portent la date du 27 avril 1877.

Cet article débute ainsi :

« L'œuvre du Musée des arts décoratifs a pour but d'entretenir et de développer en France la culture des arts et leur application à l'industrie. »

Ce but était également poursuivi par la Société de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie : la création d'un Musée des arts décoratifs faisait depuis longtemps partie de son programme ; le concours de l'Union centrale, reconnue comme Société civile, donnait à notre Société l'existence légale qui lui manquait jusqu'alors.

Un rapprochement était naturellement indiqué ; des négociations furent entamées, et elles ne tardèrent pas à amener une entente. C'est donc d'un commun accord que furent jetées les bases de l'œuvre nouvelle ; elle fut en outre placée sous le patronage du préfet de la Seine, du ministre de l'intérieur et du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts.

Au commencement de 1878, l'État voulut bien mettre le pavillon de Flore à la disposition du musée ; le musée prit sans retard possession de ce local et y commença son installation.

Pour subvenir aux premiers frais, et en même temps qu'une souscription nationale était organisée, le comité directeur décida qu'une exposition de tableaux anciens et modernes serait ouverte dans les salles mises à sa disposition.

Pour cette première tentative, comme pour toutes celles qui l'ont suivie, on rencontra le concours le plus généreux, le plus désintéressé, et tous les amateurs ouvrirent les trésors de leurs cabinets avec le plus libéral empressement.

Cette première exposition, ouverte le 19 août 1878, fut close le 10 novembre suivant.

Dans sa séance du 30 octobre précédent, le comité directeur avait décidé que des démarches seraient faites auprès des grands industriles diplômés ou médaillés à l'exposition universelle qui allait être fermée, pour les engager à prêter au Musée des arts décoratifs leurs plus beaux produits artistiques et former ainsi une nouvelle

exposition composée des chefs-d'œuvre de l'art industriel contemporain. L'appel fut entendu, et les adhésions arrivèrent en foule.

La commission des achats du musée avait fait à l'Exposition universelle de nombreuses et importantes acquisitions; — 23,000 francs avaient été consacrés à l'acquisition de vitrines. Un magnifique ensemble put donc être présenté.

On avait suivi, pour le classement des objets, la méthode indiquée dans *le projet d'organisation et de classification* présenté par M. Georges Lafenestre et adopté en 1877, et le public put ainsi se rendre compte du but qu'on se proposait et de ce que devait être, au moins pour la partie moderne, le Musée des arts décoratifs.

Le succès de cette exposition qui, ouverte le 6 janvier 1879, se prolongea pendant plusieurs mois, fut malheureusement interrompu par un incident qui faillit compromettre l'existence du musée.

A la fin du mois de juin 1879, l'administration des domaines mettait le Musée des arts décoratifs en demeure d'avoir à quitter, pour le 1er août suivant, le pavillon de Flore, affecté, jusqu'à la reconstruction de l'Hôtel de Ville, aux services de la préfecture de la Seine.

Un nouveau local fut gracieusement mis par l'État à la disposition du musée, au palais de l'Industrie, et aux mêmes conditions que celles qui avaient été faites pour le pavillon de Flore.

La Ville de Paris, en compensation des différents travaux d'aménagement qui lui étaient abandonnés, accorda une indemnité de 30,000 fr. qui fut loin de couvrir les frais qu'entraînèrent le déplacement et l'installation nouvelle, sans parler du dommage causé par une fermeture obligée de plusieurs mois.

Ce n'est que le 9 avril 1880 que le musée put rouvrir ses portes.

Les collections provenant tant de ses acquisitions que des dons de l'État et de particuliers avaient été classées avec un soin méthodique et complétées autant que possible par des emprunts faits à des amateurs et à des artistes.

Une exposition de dessins anciens d'ornement et de décoration avait été organisée avec le généreux concours des collectionneurs les plus riches et les plus éminents.

Cette exposition, terminée le 30 juin 1880, fut remplacée le 22 juillet suivant par une remarquable suite de peintures décoratives anciennes dont l'exposition se prolongea jusqu'au 1er décembre.

Dès le 18 du même mois, l'école décorative moderne prenait la place laissée libre par les maîtres anciens. Cette première série, qui était empruntée, pour la plus grande partie, à l'exposition de l'Union centrale, fut, dans les premiers jours de juillet 1881, suivie d'une seconde série dont les éléments furent fournis par le Salon après sa fermeture.

Le succès de ces diverses expositions devait naturellement faire naître l'idée de les rendre périodiques, et, dans la séance du comité directeur du 28 octobre dernier, le président du comité proposa d'ouvrir, chaque année, une exposition de peinture et de sculpture décoratives coïncidant avec l'exposition annuelle des artistes et la complétant.

M. Bouilhet, vice-président de l'Union centrale, rappela alors que l'Union centrale se proposait de faire, en 1882, une exposition internationale des industries d'art, comprenant un Salon spécialement réservé aux artistes décorateurs; il ajouta que le projet mis en avant nuirait inévitablement au succès de cette exposition.

Il demanda donc que la question fût renvoyée au comité général, composé en nombre égal de membres du Musée et de l'Union, et chargé, en vertu d'une convention intervenue le 23 décembre 1879, de régler les rapports des deux Sociétés.

Le comité général réuni le 3 novembre dernier approuva la proposition et décida la création d'un Salon annuel des arts décoratifs et industriels; puis, sur l'initiative de M. A. Proust, il jugea que le meilleur moyen d'atteindre le but poursuivi parallèlement par les deux œuvres était de confondre entièrement leurs intérêts et de réunir désormais les deux sociétés en une seule.

M. Bouilhet a été chargé de la rédaction des statuts de la nouvelle Société qui doit prendre le nom d'*Union centrale des arts décoratifs*.

L'ensemble de ces statuts, dont il vous sera tout à l'heure donné connaissance, a été adopté à l'unanimité par le conseil d'administration de l'Union centrale et par le comité directeur du Musée des arts décoratifs.

Nous les avons déposés entre les mains de M. le ministre des arts, qui a bien voulu se charger de poursuivre auprès du Conseil d'État la reconnaissance de notre nouvelle Société comme établissement d'utilité publique.

Nous avons déjà reçu, du reste, de M. le con-

seiller d'État, secrétaire général du ministre des arts, une lettre qui, en nous accusant réception de nos statuts, se termine ainsi :

« Quant aux statuts en eux-mêmes, je n'ai aucune objection de principe à présenter, et je ne prévois aucune difficulté sérieuse sur ce point. D'ailleurs, lorsque l'affaire sera en état, je vous prierai de désigner un délégué que je mettrai en rapport avec le membre du Conseil d'État chargé d'examiner le dossier, et je suis convaincu que l'accord s'établira facilement, et que vous trouverez partout la sympathie et le concours que mérite l'œuvre que vous entreprenez. »

Nous avons donc des raisons sérieuses d'espérer que nous obtiendrons à bref délai l'approbation dont nous avons besoin, et que nous réussirons à faire reconnaître notre nouvelle association comme établissement d'utilité publique.

M. le ministre des arts, qui est depuis plusieurs années membre du comité directeur et qui a toujours pris une part active à nos travaux, connaît nos tendances, et le bienveillant et encourageant intérêt qu'il nous témoigne nous permet de compter sur son appui.

Nous avons pensé, messieurs, que, convaincus comme nous de l'utilité de notre œuvre et désireux d'en consolider les bases comme d'en assurer l'avenir, vous ne nous refuseriez pas de sanctionner par votre approbation, la décision prise par le comité directeur, qui a reçu mission de veiller à ses intérêts.

Nous avons donc l'honneur de proposer à votre délibération et de soumettre à votre vote la résolution suivante :

« L'assemblée générale des fondateurs et cofondateurs du Musée des arts décoratifs est d'avis qu'il y a lieu de procéder à la fusion de la Société avec celle de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie;

« Elle approuve les statuts de la nouvelle Société qui portera à l'avenir le nom d'*Union centrale des arts décoratifs;*

« Elle donne plein pouvoir au comité directeur pour en réaliser la formation et sa reconnaissance comme établissement d'utilité publique, et l'autorise à apporter aux statuts toutes les modifications qui pourraient être jugées nécessaires par le gouvernement. »

BIBLIOGRAPHIE

Les Ornements de la Perse, par F. Collinot et A. de Beaumont. Un vol. gr. in-fol. de 60 planches. — Canson, éditeur.

Nous voulons simplement annoncer aujourd'hui en quelques mots le splendide ouvrage qu'entreprend M. Canson, et qui comprendra plusieurs séries. Nous y reviendrons à loisir, d'autant qu'après *la Perse*, actuellement en cours de publication, viendront *les Ornements décoratifs du Japon, les Ornements arabes, les Ornements de la Chine, les Ornements turcs, les Ornements hindous, vénitiens*, etc., autant de recueils magnifiques dans lesquels se trouveront reproduits en chromolithographie les éléments décoratifs de l'art somptuaire des divers peuples cités. Les planches, dues à deux artistes de valeur, MM. A. de Beaumont et Collinot, sont d'une exécution absolument irréprochable. On peut en juger par le spécimen que nous offrons ici aux lecteurs de la *Revue des arts décoratifs* et qui a été spécialement tiré pour nous par l'imprimerie Lemercier. — V. Ch.

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. Quantin.

DÉCORATION ARABE

VASES ARABE ET PERSAN

EN CUIVRE DAMASQUINÉ, IMITÉS EN FAIENCE, POUR JARDINIÈRE, POT A TABAC, ETC.

(*La Décoration arabe*, Canson, éditeur.)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

L'ARCHITECTURE

ET L'ÉTUDE DE LA GÉNÉRATION DES STYLES

(SUITE)[1]

II

RENONS un édifice et dépouillons-le de ses formes décoratives, à l'extérieur comme à l'intérieur. Retranchons d'abord les saillies lisses et seulement destinées à produire des jeux d'ombre et de lumière, puis les saillies sculptées où se développent des ornements, des figures de tout genre.

Attaquons-nous ensuite à tout ce qui est revêtement, aux pavés en mosaïque, aux enduits des murs, aux lambris des salles, supprimons-les; découvrons la charpente de la toiture en retirant les tuiles qui la couvrent.

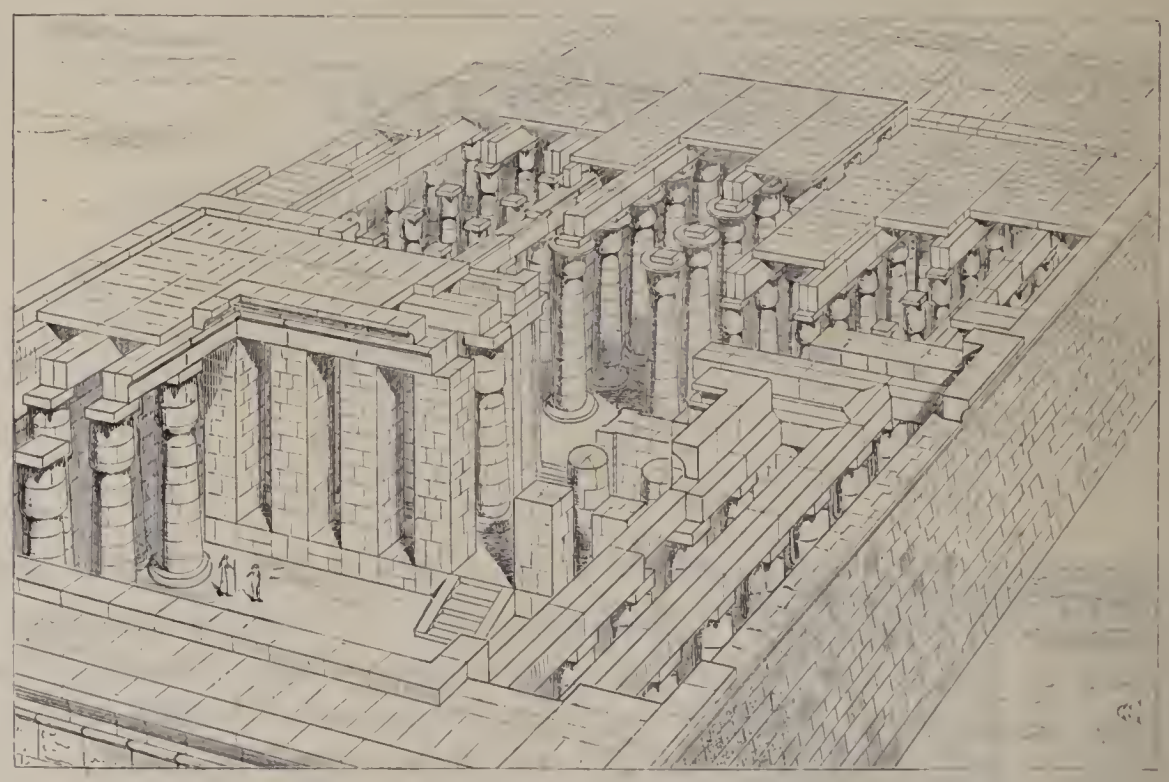
Enfin, pour achever notre œuvre dévastatrice, arrachons de l'édifice les parties construites qui ne contribuent pas d'une manière directe à sa solidité; renversons les cloisons, enlevons les clôtures des portes et des fenêtres.

Ce qui restera debout sera le squelette, ou, pour employer un terme plus précis et plus scientifique, la *structure* de l'édifice.

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 2e année, p. 277.

Former une structure, c'est envelopper, c'est circonscrire une partie de l'étendue au moyen de matériaux stables et résistants.

D'ordinaire, les éléments de construction sont disposés, les uns pour limiter verticalement l'espace, les autres pour le couvrir. Mais ces derniers ne peuvent franchir l'espace qu'à la condition de s'appuyer sur les éléments verticaux; ils soumettent ainsi ces parties de l'édifice à une pression dont la force et la direction varient en raison de la densité de la matière, et suivant que ces éléments couvrants sont mis en œuvre de telle ou telle façon.



VUE PERSPECTIVE DU RAMESSEUM.

Il est donc nécessaire d'ordonner les parties verticales de l'édifice en vue de l'action qu'elles doivent subir. Par cela même les éléments disposés sur le vide remplissent dans la structure un rôle prépondérant.

Si l'on analyse, en effet, les divers systèmes d'architecture en usage depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, il est aisé de constater que tous résultent plus ou moins du mode d'emploi des matériaux étendus sur l'espace.

Bien qu'elles soient fort différentes, les dispositions qui ont été données à ces matériaux se rapportent à deux types rudimentaires.

Dans le premier, un élément rigide s'étend horizontalement et tout d'une pièce entre les éléments verticaux de la structure.

On le nomme *architrave*.

La juxtaposition de plusieurs architraves produit un *plafond*.

Dans le second type au contraire, l'espace est couvert au moyen d'un certain nombre d'éléments de petites dimensions, joints l'un à l'autre et disposés suivant une courbe.

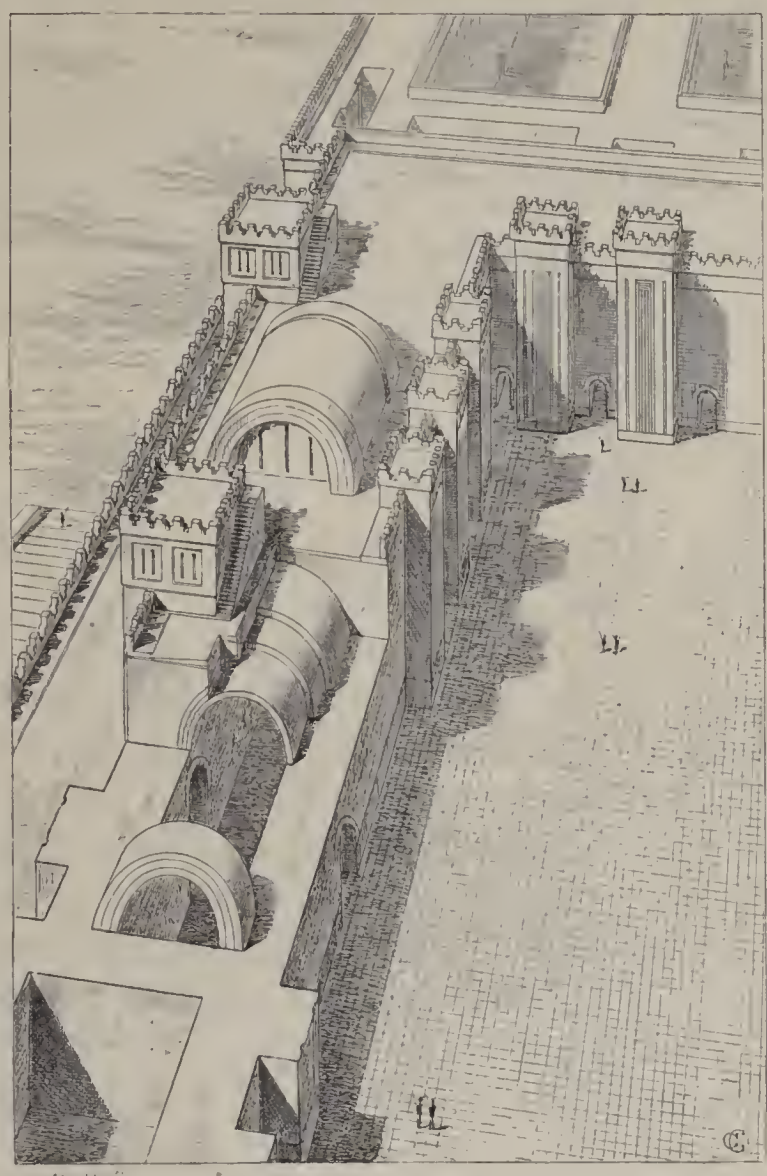
Ces éléments, considérés à part, prennent le nom de *voussoirs ;* réunis, ils forment une *arcature*.

Plusieurs arcatures juxtaposées produisent une *voûte*.

Il est impossible de former une structure sans que l'un des deux partis généraux que nous venons d'indiquer y domine. Ainsi donc, les édifices de chaque peuple et de chaque époque sont nécessairement caractérisés par l'un ou l'autre de ces modes.

Nous établirons, en conséquence, deux systèmes généraux de construction auxquels nous donnerons le nom de l'élément qui en est le principe :

Le système de l'*architrave,* — le système de l'*arcature*.



VUE PERSPECTIVE D'UNE PARTIE DE PALAIS ASSYRIEN.

L'architecture de tous les peuples se rattachant soit au premier, soit au second de ces deux systèmes, le plan de notre étude est ainsi tout tracé.

Au système de l'architrave se rapporteront les édifices dont l'intérieur est couvert par un plafond; ceux dans la composition desquels domine la voûte se rangeront dans le système de l'arcature. En prenant ces systèmes au point de départ pour en suivre sans interruption le développement à travers les âges, nous verrons se dérouler l'histoire de l'art de construire en même temps que l'histoire des formes d'architecture. De la sorte, il nous

sera aisé de mettre en lumière l'influence que la nature et le mode d'emploi des matériaux exercent sur les structures bien conçues, et d'apprécier les rapports étroits qui existent entre la disposition de celles-ci et la forme extérieure des édifices.

Mais notre tâche sera loin d'être achevée. Ce serait une étrange erreur que de vouloir expliquer par ces seules raisons la nature et la formation de l'œuvre architectonique. Il est visible, en effet, que plusieurs peuples ont appliqué un même système de construction, celui de l'architrave lapidaire par exemple, et que chacun d'eux a su en tirer une expression originale; d'où il faut bien conclure que d'autres motifs ont contribué à déterminer le caractère particulier de l'art de ces peuples.

Ce caractère particulier s'appelle le *style*.

III

Quoique tout œil exercé saisisse sans peine en quoi consiste le style, rien n'est plus difficile à définir.

La nature, il faut le remarquer, ne présente pas à l'architecte des types à reproduire, comme elle en offre au sculpteur et au peintre. La forme architectonique, c'est-à-dire l'enveloppe qui couvre la structure, est une conception idéale; c'est un produit de l'art, et l'art ne se démontre pas à la façon des théorèmes mathématiques. A la vérité, d'une part certaines figurations tirées du monde extérieur, et de l'autre, quelques ornements dont le principe a été demandé à la géométrie, ajoutent parfois aux formes de l'édifice une grâce expressive et leur donnent une élégance sévère; mais ces formes n'en restent pas moins une création de l'esprit, l'œuvre d'une invention originale.

De là résultent les difficultés qu'éprouvent les plus habiles à donner une notion précise du style. Pour tourner cet obstacle, on nous permettra de recourir encore à un exemple.

Transportons-nous dans une ville où les édifices construits pendant le moyen âge soient dans un état satisfaisant de conservation. Nous sommes sur une place en présence d'une cathédrale, d'un hôtel de ville et d'un marché qui datent du XVe siècle.

Ce qui frappe tout d'abord, c'est la différence qui existe entre les formes générales de ces édifices. La cathédrale offre une façade haute et étroite, façade qui est comme pressée entre deux clochers surmontés de flèches

aiguës et découpées à jour. Au chevet de cette église et sur les côtés, se développent une suite d'appuis saillants, de contreforts et d'arcs-boutants qui résistent à la pression des voûtes. Tous ces membres de construction sont surmontés de dais, de sveltes clochetons. Un toit très incliné que couronne une crête termine l'édifice.

A l'hôtel de ville, au contraire, ni contreforts ni arcs-boutants ne s'accusent nulle part. La façade, à l'opposé de celle que nous venons d'examiner, s'étend en largeur. Au centre du bâtiment se dresse une grosse tour, celle qu'on appelle le *beffroi*. Bien que fort élevée, elle contraste d'une manière frappante avec les clochers de la cathédrale, par l'absence de fortes saillies plus encore que par son toit d'ardoises.

Le marché semble vraiment n'offrir que peu de ressemblance avec les édifices que nous venons de voir. Il est en bois et s'élève seulement de quelques mètres au-dessus du sol. Sans clochers, sans beffroi, sans contreforts, il est d'une singulière pauvreté de formes. Des poteaux également espacés et qui soutiennent une lourde charpente en composent et en règlent toute l'ordonnance.

Malgré des caractères aussi différents, il existe plus d'une similitude entre ces trois édifices.

Si l'on regarde de près, on saisit certains rapports que l'on n'avait pas aperçus au premier moment; ainsi par exemple on reconnaît que les fenêtres de la cathédrale et celles de l'hôtel de ville sont constituées par des formes semblables, quoiqu'elles aient des dimensions très inégales. Dans un monument comme dans l'autre, les corniches, les bandeaux qui divisent les surfaces présentent un même profil; les ornements sont du même genre, les courbes des arcatures se répètent. Enfin, il n'y a pas jusqu'aux balustrades dont les découpures ne se ressemblent.

Mais où trouver des ressemblances entre ces édifices et le marché, cet édifice sans fenêtres, qui est privé de corniches, de bandeaux et de balustrades. Examinons attentivement les maigres poteaux qui portent la toiture; les arêtes en sont abattues suivant une disposition particulière qu'on nomme *chanfrein*. Il en est de même de plusieurs pièces de la charpente. Des feuillages très caractéristiques s'étendent sur les poutres; on en remarque aussi au sommet des poteaux. Nous n'avons vu rien de pareil ni à la cathédrale, ni à l'hôtel de ville; pourtant si nous entrons dans ces monuments, nous observons sans peine sur les objets d'ameublement, tels que les stalles, la chaire à prêcher et même sur les lambris de la salle municipale, des chanfreins et des feuillages absolument identiques à ceux que nous avons vus au marché.

Enfin, un caractère qui nous avait échappé d'abord nous frappe maintenant : dans tous les édifices que nous considérons, les formes architectoniques paraissent établies suivant un même mode de proportion et, plus que tout le reste, ce trait contribue à donner à la cathédrale, à l'hôtel de ville et au marché une certaine conformité d'aspect et comme un air de famille.

Ces monuments sont d'un même style.

Le style architectonique résulte donc avant tout de l'emploi constant d'un système défini de proportion ; il résulte en même temps d'un ensemble de formes et d'expressions qui se rapportent l'une à l'autre et qui sont communes à des édifices de tout genre, quelles que soient les différences qui d'ailleurs les distinguent.

Les causes qui déterminent un style sont complexes et souvent difficiles à reconnaître. C'est à la philosophie de l'art qu'il appartient de les analyser. Nous indiquerons seulement ici celles de ces causes dont tout le monde s'accorde à signaler l'importance et dont l'action se laisse le plus aisément saisir.

C'est d'abord le climat ; c'est encore ce que la science contemporaine appelle la race et le milieu social ; tout y contribue, la constitution politique, la religion, les mœurs, les relations extérieures et les importations étrangères.

Tenez compte de toutes ces actions, il restera toujours ce je ne sais quoi qui, chez les peuples comme chez les individus, échappe à toute explication et dépasse toute théorie, le génie naturel, la disposition plus ou moins marquée pour les choses de l'art.

Aussi, dans l'antiquité où les peuples étaient différenciés par des caractères si tranchés, chaque nation a-t-elle eu un système original d'architecture. Il y a le style égyptien, le style assyrien, le style grec, noms sous lesquels on désigne les caractères persistants de l'art de ces peuples.

La nature même des causes que nous venons de rappeler explique suffisamment pourquoi chaque état d'une civilisation amène des modifications de style. Toute transformation d'un milieu social produit en effet une évolution de l'art qui prend un nom particulier. Il est par exemple un style grec du VIIe siècle et un style grec du IIIe siècle. En Égypte, on a le style saïte et le style ptolémaïque.

Il se peut aussi, et c'est ce qui est arrivé en Occident pendant le moyen âge, qu'un style ne soit pas la propriété exclusive d'un peuple. A certaines époques, l'effet du climat, l'influence de la religion et mille autres causes ont porté plusieurs peuples à employer une même forme architectonique, à s'ap-

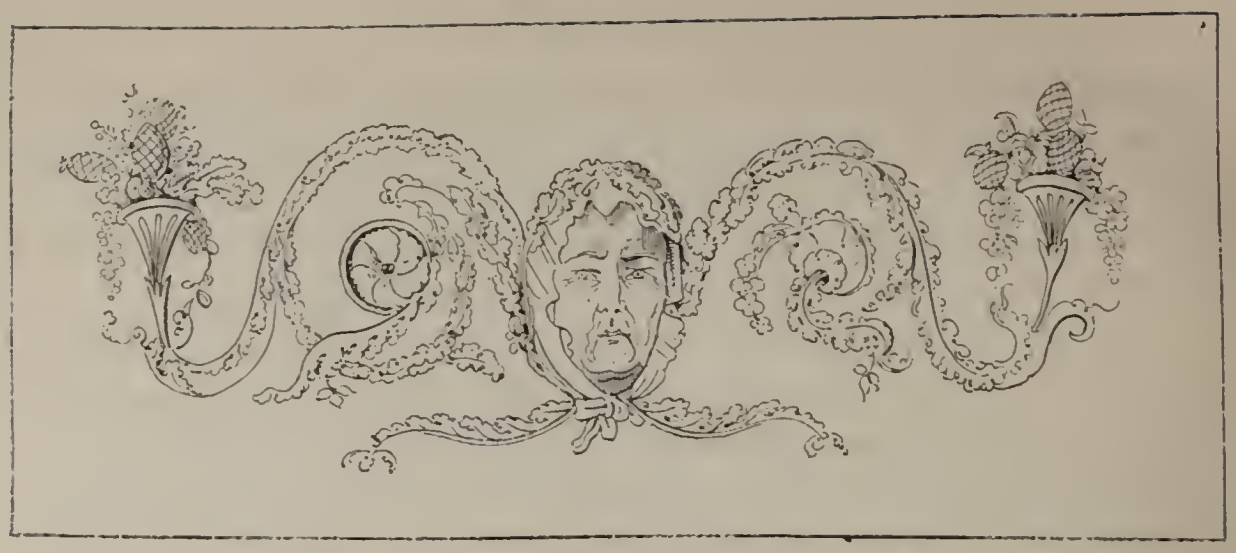
proprier un même style. En France, en Allemagne, en Angleterre, on rencontre des édifices dont les caractères généraux sont semblables et qui diffèrent seulement entre eux par des particularités d'un ordre secondaire. Dans ces conditions, il est assez difficile de désigner un style par un terme dont l'emploi ne prête à aucune confusion et à aucune critique.

Ainsi l'on dit souvent de tous ces monuments auxquels nous venons de faire allusion qu'ils sont de *style gothique*. Rien de plus impropre que cette dénomination ; on a tenté avec raison de la remplacer par une autre qui fût mieux choisie et, pour éviter toute périphrase, on a demandé le terme que l'on cherchait à l'élément principal de la structure, à la voûte. Toutes les voûtes gothiques étant engendrées par des arcs qui produisent une courbe nommée *ogive,* on a dit le *style ogival*.

Ce genre d'appellation offre l'incontestable avantage de représenter à l'esprit la forme la plus caractéristique d'un système d'architecture que l'on a en vue.

CHARLES CHIPIEZ.

Composition et dessin de M. Cavaillé-Coll.



Panneau de bois sculpté par David d'Angers, en 1806, au château de Milon.

DAVID D'ANGERS

DÉCORATEUR

I

Si je ne craignais d'être taxé de paradoxe, j'inscrirais ici ce que je crois être une vérité.

Je ne résiste pas, voici mon axiome :

En art, tout est décor.

Le mot semble hardi ; je le crois juste.

Ce n'est point abaisser les arts du dessin que de leur appliquer ce mot fait de lumière, de richesse et de beauté sévère : « le décor ».

Est-il nécessaire de rappeler que ce terme a pour racine chez les Latins deux mots : *decere* et *decus* qui sont synonymes de convenance et d'honneur ?

Il a fallu notre époque et cette tendance étroite qui nous pousse à être des spécialistes, pour que l'artiste et le décorateur fussent deux personnes distinctes.

Peindre une page d'histoire ou sculpter un groupe, c'est ce qu'on appelle faire œuvre d'artiste.

Composer des trophées, animer une paroi en la revêtant de grotesques, nouer avec goût sur une frise des lianes imaginaires, suspendre des guirlandes, tracer d'un doigt délibéré, subtil, capricieux, de légères arabesques, dessiner un frontispice, des encadrements, des lettres ornées, fût-ce pour l'édition princière de l'*Oraison funèbre de Condé,* c'est ce que des esprits prévenus disent être un travail de décorateur.

A les entendre, deux voies parallèles dans le domaine du beau sont suivies par des hommes d'aptitudes différentes et d'inégal mérite.

Ce n'est pas ainsi que l'on raisonnait autrefois. Fontainebleau l'atteste. Primatice et Rosso, artistes de haute lignée, ont été de puissants décorateurs. Versailles en témoigne. Coysevox, Le Brun, Coypel, Girardon, Mignard, Coustou, peintres et sculpteurs au talent personnel, élevé, se sont révélés maîtres dans l'art du décor. Le XVIIIe siècle abonde en individualités primesautières, Watteau, Boucher, Natoire, Lagrenée, Bouchardon, Lemoyne, les Caffieri, les Slodtz, Houdon et maint autre ont illustré leur nom, tour à tour par des œuvres de grand style et par des travaux d'ornement. Les uns n'ont vu que la nature, d'autres ont observé les mœurs, le costume de leurs contemporains, un petit nombre s'est inspiré de l'antique; mais tous ont fait preuve d'un égal souci de l'ordonnance, de l'aspect d'une toile ou d'un bronze. Français de race, ils ont porté dans leurs œuvres peintes et sculptées cette préoccupation du grand air, de l'allure élégante et noble qui distingua la société française aux derniers siècles. Que cette crânerie solennelle ait quelque chose de puéril dans la vie, je vous l'accorde; mais avouez qu'elle est décorative. Je ne demande rien de plus.

Donc, antérieurement à notre époque, les maîtres de l'école française, hommes de fier labeur, de méditation, les peintres d'histoire et de portraits, les statuaires les plus illustres ne dédaignaient pas de brosser un plafond ou de modeler un dessus de porte.

Sans doute, aujourd'hui encore, lorsqu'il s'agit d'un théâtre, d'un palais, d'une bibliothèque, ce sont toujours les maîtres, c'est-à-dire les hommes le plus en vue qui briguent l'honneur de décorer ce monument. Un plafond, un dessus de porte, une frise ne leur paraissent pas indignes d'être ornés par eux.

Toutefois, entendons-nous. Ce n'est pas l'art du décor qui est l'aimant, c'est le lieu. Les artistes dont je parle vont à la paroi brillante, à la voûte hardie, aux propylées, au forum, au Parthénon, parce que leur nom sera connu, honoré, acclamé peut-être par les citoyens nombreux qui se tiennent

dans ces lieux illustres ou sacrés. Mais le décor, cette langue harmonieuse et rythmée qui a sa grammaire, le décor ne les attire pas.

Plaignons ceux-là qui ne soupçonnent pas les ressources de la science du décor. C'est en se pénétrant de cet art exquis et fertile qu'une intelligence d'artiste acquiert la souplesse et la grâce. Le décor, dans le domaine du beau, m'apparaît comme un lac intérieur dont le flot tranquille et transparent se mêle à tous les rivages. La peinture, l'art plastique, l'architecture limitent l'art décoratif comme autant de frontières qui le pressent de toutes parts, et dont il tire son propre génie. Art composite dont la sève est puisée aux grandes sources : tel est le décor.

Des esprits superficiels estimeraient sans doute que le décorateur est alternativement le frère du statuaire ou du peintre puisqu'il use des modes d'expression familiers à ces artistes. Il peint et il sculpte. Mais l'architecte et le décorateur ont-ils une réelle affinité?

Ce n'est pas moi qui pose la question. Remarquez que je fais responsables de cette naïveté des hommes irréfléchis, étrangers à l'art. Quant aux autres, ils n'ignorent point quelles relations intimes existent entre l'architecture et le décor.

Ce qui fait la gloire de l'art décoratif, n'est-ce pas précisément sa perpétuelle dépendance? Tel artiste de nos amis travaille la cire ou la glaise dans son atelier; tel autre couvre une toile de couleurs, et aucun des deux ne se préoccupe de la destinée de sa statue ou de son tableau de chevalet. Il se peut que cette insouciance ait son attrait, elle n'est pas une force. L'intelligence d'artiste dont toutes les facultés ne sont pas aux prises avec l'obstacle est un arc détendu. Créer une œuvre durable, une œuvre maîtresse, un chef-d'œuvre exige le maximum d'énergie, d'étude, de volonté dont l'homme supérieur est capable. Or aucun art plus que l'art du décor n'est soumis à des lois diverses et nombreuses. Le décorateur a le plus souvent de grandes surfaces à remplir, mais ces emplacements sont eux-mêmes les parties d'un tout. On pourrait les assimiler aux parenthèses d'un discours. Le discours c'est l'édifice, l'œuvre de l'architecte. Et le style de cet orateur est multiple. Ses syllabes de pierre revêtent tour à tour la forme solide et continuée de l'entablement grec, la courbe logique de la voûte romane, l'audace élégante et mobile du portail gothique. Que dis-je? les styles ne sont pas toujours nettement accusés. Tel architecte, désireux de renouveler son art, emprunte à l'Espagne ou à l'Égypte; un autre s'inspire de Pompéi ou de Pæstum; un autre rapproche les âges et résume dans le monument qu'il élève la science, le goût, les applications ingénieuses de dix siècles.

Quelle n'est pas, en face de ces métamorphoses, de cet art subtil, inépuisable dans ses modes d'expression, la dépendance perpétuelle du décorateur! Ses pages ne seront en harmonie avec l'édifice qu'elles doivent orner qu'au prix d'une attention savante, d'une docilité raisonnée. Le caractère, l'esprit, le parfum — le mot n'a rien d'excessif — qui se dégagent d'un ensemble architectonique veulent être saisis et comme respirés par le décorateur, c'est-à-dire l'homme de la mesure, du détail, de l'ornement qui doit embellir, achever l'œuvre de l'architecte, de même qu'une parure faite de main d'ouvrier relève l'œuvre du créateur.

Le décor est le satellite de l'architecture.

Solidarité précieuse qui est à la fois l'honneur et la force du décorateur.

Un seul parmi les maîtres du décor est affranchi de cette loi de solidarité. C'est l'orfèvre. Ce fin miniaturiste compose ses chefs-d'œuvre sans se douter le plus souvent de la place qu'ils occuperont.

Mais ce n'est ni le peintre ornemaniste, ni le stucateur, ni le tapissier, ni le fondeur qui peuvent jamais se désintéresser de l'architecture.

Il y a deux siècles, ces mêmes principes inculqués dans les cours de l'école des arts décoratifs étaient solennellement professés devant les élèves de l'académie de peinture. M. Quantin, l'éditeur de la *Revue* dans laquelle je publie ces lignes, s'apprête à réunir dans un même volume les *Conférences de l'académie royale de peinture et de sculpture*[1]. On trouvera dans ce curieux ouvrage un discours de Michel Anguier prononcé le 9 juillet 1673. L'orateur avait pris pour sujet *l'Art de traiter les bas-reliefs*. On voudra lire ce qu'il dit du caractère des bas-reliefs destinés à des monuments doriques en opposition avec ceux que le sculpteur ornemaniste doit appliquer sur des édifices d'ordre corinthien ou composite.

Ce n'est pas assez que la dignité de l'art appliqué soit connue; ce n'est pas assez que les sources de cet art soient nettement définies; établir la grande loi de subordination qui régit l'art décoratif ne suffit pas: il faut encore qu'on soit persuadé de la nécessité de la pensée pour le décorateur.

En effet, tandis que le peintre et le statuaire abordent franchement la figure humaine, tandis qu'ils retracent une action précise, historique, ou qu'ils s'appliquent à rendre l'illusion de la vie sur un portrait, l'artiste en décor, qui doit parachever l'œuvre d'autrui, ne peut user que d'éléments de convention. Qu'est-ce, je vous le demande, au point de vue du langage graphique, que ce mélange de plantes et d'animaux fantastiques, ces enrou-

1. Un volume grand in-8°, en cours d'impression.

lements de lianes et de griffons, ces tiges tourmentées que surmonte un corps de femme, ces buchranes, ces centaures, cette végétation féerique, exubérante, monstrueuse, et pourtant faite de séduction, qui semble brodée par la main des péris sur une tenture d'Orient? Qu'est-ce qu'une forme chimérique? Que sont les arabesques du peintre, les grotesques du dessinateur, les corniches et les caissons ornés du sculpteur, sinon le verbe abrégé, incorrect, énigmatique, mutilé de l'artiste?

L'homme qui se sert de la ligne, de la couleur ou du relief pour traduire sa pensée n'a qu'une forme à sa portée où tout soit lumière, rythme, harmonie et mesure : cette forme, c'est la forme humaine. De l'instant où l'artiste croit pouvoir oublier cette forme qui est la ressemblance de Dieu, du jour où il se détourne volontairement de l'homme pour contempler l'animal, l'arbre ou la fleur, créatures secondaires, il est tenu d'agir avec une virilité d'intelligence d'autant plus grande que les éléments dont il veut user sont plus humbles et plus limités.

Ainsi m'apparaît dans sa noblesse l'art du décor ; ainsi la mission de l'ornemaniste est-elle vraiment belle; ainsi la place du décorateur dans l'école est-elle une place honorée, digne de l'émulation et du respect.

Je ne suis donc pas surpris que nos plus grands maîtres aient fait succéder des pages décoratives à des pages d'histoire; que le plafond de l'Opéra, de M. Lenepveu, où l'artiste a groupé les Muses et les Heures autour du char du Soleil, soit signé de la même main que cette œuvre imprégnée de poésie : *les Adieux de lord Russell à sa famille*. Je ne m'étonne pas de voir M. Baudry, l'auteur de *Charlotte Corday,* déployer au foyer de l'Opéra la légende capricieuse des théogonies de l'antiquité. La forme humaine, il est vrai, a servi de symbole aux deux maîtres que je viens de nommer. Des images réelles leur ont permis de retracer des fictions. Mais à quelque ordre que se réfèrent les signes mis en usage, MM. Lenepveu et Baudry, l'un et l'autre peintres d'histoire, ont fait à l'Opéra de la peinture décorative. Ces exemples ne sont pas les seuls que je pourrais citer. MM. Lehmann, Robert-Fleury, Cabanel et bien d'autres parmi nos contemporains ont été décorateurs.

Cette alliance de l'art appliqué et du grand art n'est pas le privilège exclusif des peintres. Les sculpteurs, eux aussi, savent quand ils le veulent prouver en quelle estime ils tiennent l'art du décor. Klagmann, Simart, pour ne rien dire des vivants, ont laissé des chefs-d'œuvre d'art décoratif à côté de statues et de groupes justement appréciés.

II

David d'Angers, le statuaire de *Bonchamps* et du *général Foy*, de l'arc de triomphe de Marseille et du fronton du Panthéon, était fils d'un sculpteur sur bois. Son enfance se passa sur les champs de bataille de la Vendée et dans l'atelier paternel. Quand il fut en âge de travailler, le sculpteur ornemaniste se fit accompagner par son fils dans les demeures et châteaux de l'Anjou qu'il était chargé de décorer.

Un jour, le père de David travaillait au château de Milon, non loin d'Angers. Plus rassuré peut-être sur les projets de son fils, qui à diverses reprises avait essayé de venir étudier à Paris, ou simplement pressé par le temps, le sculpteur sur bois se départit de sa rigueur habituelle et dit au jeune artiste en lui désignant un dessus de porte : « Remplis ce panneau tout seul ! » Pierre-Jean David ne put contenir son enthousiasme. Saisissant un crayon, le jeune homme alla s'accouder sur la table voisine. On le vit méditer pendant quelques secondes, puis, d'une main ferme, au centre de son sujet, il traça la silhouette d'une tête d'homme. C'était déjà le statuaire qui se révélait. Cette tête, sobrement comprise, est pleine d'énergie. Des feuilles de chêne lui font une mâle couronne et ajoutent au caractère de la physionomie. Décrivant ensuite leurs courbes inégales et légères, deux branches de chêne courent vers les extrémités du panneau et se terminent par le calice et les pétales d'une fleur que l'artiste a couronnés de fruits abondants.

Il y a dans cette première œuvre d'un sculpteur sans expérience, presque sans études, l'indice des qualités qui plus tard le feront supérieur à un grand nombre de ses contemporains. La profondeur est ici jointe à la grâce dans une parfaite unité. D'un simple décor se dégage une pensée philosophique. Dans une allégorie sans prétention, David vient de faire l'éloge de la Virilité. Noble début, n'est-il pas vrai, chez un jeune homme que sa destinée laisse aux prises avec les difficultés de la vie?

C'est au séjour du jeune David à Milon que se rattache une courte anecdote : « J'ai toujours aimé la poésie avec passion, a écrit l'artiste. Lorsque je passai plusieurs mois à Milon, près Baugé, où j'aidais mon père dans l'exécution d'importants travaux, M. de Crochard, le propriétaire du château, avait un frère qui faisait des vers. Comme vraisemblablement ces vers n'étaient pas de nature à intéresser des gens instruits, le poète m'avait choisi pour auditeur. J'étais fort heureux de l'entendre réciter ses compositions. »

David aurait pu rappeler qu'il dessina le portrait du poète et le lui offrit.

Mais pendant que le châtelain faisait réparer avec goût l'intérieur de sa maison, il traçait le plan d'une restauration maladroite et sauvage à l'extérieur. On détruisait les tourelles de l'antique château de Milon. La façade, décorée de sculptures qui rampaient de la base jusqu'au faîte et formaient d'élégants frontons sur chaque baie, allait être privée de ces inutiles orne-

Enseigne de cordonnier, modelée par David d'Angers, en 1806.

ments. On raconte que David s'émut en face d'un pareil vandalisme, et, n'ayant pas le droit de blâmer par ses paroles ceux qui commandaient ces mutilations, il se prit à dessiner fiévreusement les curieux vestiges qu'il avait tant de fois admirés, puis il disparut tout à coup, laissant après lui, comme une muette protestation, l'image du vieux castel.

Ce que je viens de raconter se passait en 1806. La même année le jeune artiste modela pour un cordonnier de sa ville natale une *Enseigne* déposée aujourd'hui au musée d'Angers. C'est un bas-relief de forme ovale où est

représenté un jeune homme dans le costume de l'Empire, un genou en terre, devant une femme assise dont il tient le pied nu pour prendre la mesure. La femme porte une coiffure grecque et son siège est inspiré de l'antique. Encore que l'inexpérience du sculpteur soit écrite sur plus d'un point de ce travail, le dessin naïf, l'expression, le caractère des figures, les accents de style, mal équilibrés, il est vrai, portent l'indice des préoccupations de l'artiste en quête de bien faire[1].

Deux ans plus tard, David d'Angers était à Paris. C'est à l'art décoratif qu'il consacra le meilleur de son temps. A peine débarqué, il s'était occupé de se procurer des ressources. Un de ses biographes a bien dit : « Il demanda de l'ouvrage et il lui en fut donné. » Heureux des connaissances qu'il avait acquises dans l'atelier paternel, alors que le sculpteur sur bois se faisait aider par lui dans ses travaux, le jeune artiste alla s'offrir à Besnier, chargé de la décoration des corniches de l'arc du Carrousel. Ce monument entrepris en 1806, sur les plans de Percier et de Fontaine, allait être prochainement terminé. De nombreux artistes y travaillaient lorsque David obtint lui-même de concourir à l'ornementation des corniches et des voûtes, à raison de vingt sous par jour. Le salaire était mince, mais David n'osait s'en plaindre, Besnier lui permettant chaque jour de prendre quelques heures pendant lesquelles il courait dessiner au Louvre.

Les années s'écoulent. David atteint au succès, à la renommée. Les grandes œuvres se multiplient sous sa main, il recueille les actes d'une génération tourmentée, les traits de ses contemporains se fixent pour jamais dans ses médailles et ses bas-reliefs. Peut-être supposez-vous que l'art décoratif est loin de sa pensée. Il n'en est rien.

Ludwig Boerne, l'émule de Jean-Paul, l'un des chefs de l'école libérale allemande, mourait à Paris, exilé, le 12 février 1837 ; David va décorer sa tombe. Une pierre de granit, en forme de pyramide, reçoit dans un enfoncement pratiqué vers son sommet le buste en bronze du publiciste.

Ainsi conçu, le tombeau de Ludwig Boerne est d'une simplicité sévère. Tout y est symbole. « Je ne veux pas de verdure auprès du monument, écrivait David, la nature n'a pas de fleurs pour le proscrit ; la terre d'exil est un grand désert où ne pousse jamais la végétation de la patrie. J'ai

1. L'ouvrage n'est pas signé, mais David, sur la fin de sa vie, se souvenant d'une de ses premières œuvres et apprenant qu'on l'avait conservée, voulut la revoir en compagnie d'un ami, qui nous a lui-même certifié le fait : c'est M. Victor Pavie. — « David, nous dit-il, ne contesta pas un instant l'authenticité du travail, et il se mit à sourire en le revoyant. » L'*Enseigne de cordonnier* était depuis de longues années fixée dans la muraille intérieure d'une boutique de serrurier, rue des Carmes, à Angers. Nul n'y songeait plus, lorsque vers les derniers mois de 1871 nous fûmes assez heureux pour découvrir le bas-relief oublié et préparer sa translation au musée David.

proposé, à la commission de Ludwig Boerne, d'adopter un tombeau de marbre noir, élevé sur des degrés de granit. A la tête, une pierre verticale dans laquelle serait sculpté le portrait de Boerne; au-dessous, une inscription. Sur le tombeau, une couronne de chêne, la plume de l'écrivain, des chaînes brisées, image de la liberté que l'on ne conquiert qu'après la mort. Tous ces objets en bronze. Les chaînes pourront encore rappeler la lutte de cet homme de cœur pour obtenir la liberté de ses compatriotes : il est dans les conditions de l'allégorie de permettre à l'imagination d'appliquer plusieurs idées. » — On voit par les lignes qui précèdent que ce projet a été modifié.

Peu après avoir élevé le monument de Boerne au Père-Lachaise, David dresse à Béziers la statue de Pierre-Paul Riquet, l'auteur du canal des Deux-Mers. Le statuaire assiste à l'inauguration de son travail. On le fête, on l'acclame; il reçoit le titre de citoyen de Béziers; c'en est plus qu'il ne faut pour le mettre mal à l'aise. Il ne sait pas vivre en reste de générosité. Incidemment, il apprend que quelques citoyens souhaitent d'avoir une salle de spectacle. Il décidera l'architecte de la douane de Rouen, Isabelle, à construire cet édifice. Lui-même sera fier de l'orner, et, sans attendre davantage, il compose la décoration du plafond. Quatre groupes allégoriques, habilement dessinés, partagent la coupole. Ils représentent la *Peinture,* la *Musique,* la *Danse* et la *Poésie*.

Ce plafond, dessiné par David, est trop peu connu.

En 1845, au moment où il achève la statue de Jean Bart pour Dunkerque, il écrit : « Je regrette de n'avoir pas pris l'initiative du piédestal de Jean Bart. J'aurais placé quatre obusiers à sa base. La plinthe de la statue eût porté sur un mât coupé, entouré de cordages et de fortes ancres. Aux angles, quatre étendards, des canons relevés, quelques accessoires maritimes, eussent aidé à retrouver une forme carrée. — L'idée! l'idée! voilà l'important. Certes, la forme est utile comme complément, mais elle n'est que l'alphabet. »

Paroles pleines de sens qui résument toute la vie du maître, son œuvre aussi bien que sa doctrine. Quoi qu'on puisse penser de cette base décorative improvisée au courant de la plume pour le monument de Jean Bart, il n'est pas douteux qu'une œuvre sculptée gagnerait le plus souvent à ce que son piédestal cessât d'être tracé par une main d'architecte et appartînt de droit au statuaire.

Enfin, dans une heure de loisir, il revient plus longuement sur cette pensée. « Je voudrais, dit-il, que les statuaires fussent toujours maîtres du piédestal de leurs figures. Ils chercheraient à compléter par une composition

variée l'impression morale qui doit jaillir du sujet. Dernièrement, en Espagne, je voyageais à travers des sites d'un caractère sublime et terrible. Je songeais aux moyens sans nombre dont dispose l'artiste pour remuer l'imagination. La statue de Geoffroy Saint-Hilaire me vint à la pensée au milieu des montagnes majestueuses qui semblent être des piédestaux préparés pour les grandes effigies des naturalistes. J'imaginais le piédestal distinctif d'une telle figure. A la base, quatre sphinx, souvenir de la campagne d'Égypte et en même temps symbole de l'art des découvertes. Au-dessus, des fossiles entremêlés de plantes des tropiques, aux larges feuilles, imitant des chapiteaux.

« Par l'ensemble du piédestal, j'essayerais d'éveiller l'idée de la Création. Les détails d'un pareil monument ne s'improvisent pas, ils sont à trouver; mais il n'est que temps, à mon avis, de se débarrasser des éternelles moulures qui n'ont aucun sens. Le véritable monument, c'est celui dont toutes les parties rappellent l'homme que l'artiste a la volonté d'honorer. En traitant ainsi les piédestaux, il me semble qu'on atteindrait sûrement à la poésie plastique. Il me reste maintenant à trouver une composition capable de particulariser le grand et fécond système des analogies qui recommande Geoffroy Saint-Hilaire à l'admiration des hommes.

« Si j'exécute la statue de Drouot, je tâcherai de faire adopter l'idée d'un piédestal qui me paraîtrait particulariser l'artillerie, arme spéciale de ce général. Si on demandait aux artilleurs de concevoir une base, ils la composeraient de canons, d'obusiers, d'affûts, de drapeaux, le tout convenablement agencé et relié, afin de présenter un appui non moins solide que caractéristique. Aux quatre angles, je voudrais placer un artilleur tenant en main soit un écouvillon, soit tout autre instrument en usage dans son arme. La statue du général dominerait ainsi ses soldats.

« On eût pu, pour la statue de Mathieu de Dombasle, grouper en forme de piédestal des instruments d'agriculture[1]. »

Ainsi s'est révélé chez le statuaire David le respect de l'art décoratif. Ce qu'il en dit démontre l'importance qu'il y attachait. La statue n'est pas indépendante du piédestal qui la porte, le tableau reçoit des ornements qui l'environnent un éclat plus grand ou une ombre fâcheuse. Cette alliance du grand art et du décor est un fait indéniable. L'art est un. C'est le fleuve. Il arrive parfois que le fleuve se divise. Un sol inégal fait dévier le flot. Des

1. Nous pourrions multiplier les projets de ce genre. Nous renvoyons le lecteur curieux de suivre David dans ses conceptions aussi vastes qu'originales à l'ouvrage que nous avons publié sur cet artiste : *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*. Paris, Plon, 1878, 2 vol. grand in-8°, avec planches.

cours d'eau parallèles cherchent leur pente, mais bientôt les eaux séparées se rapprochent et se confondent dans leur course vers les grandes mers, le fleuve retrouve sa puissance dans son unité.

Je termine. En rappelant l'exemple de nos maîtres les plus illustres qui se sont adonnés à l'art décoratif, je n'ai pas l'intention d'éveiller une ambition déplacée chez les habiles praticiens de l'art du décor. Me souvenant d'un écrit plein de bon sens d'un maître en ces questions, je lui emprunterai ces paroles : « Loin de moi la pensée de ne pas encourager ceux de nos élèves qui montrent une tendance très marquée à franchir le pas qui sépare les arts appliqués de l'art pur, et ce sera l'honneur de l'École des arts décoratifs d'ajouter des noms nouveaux à sa liste du passé dans l'histoire de l'art. Mais je tiens à établir que notre création, avant tout populaire, a un objectif sur lequel il convient de diriger les regards des jeunes élèves qui entrent chez nous[1]. »

Ce n'est donc pas pour détourner personne de l'art décoratif que j'ai tenté de raconter sa genèse. En rappelant l'origine, les lois, l'illustration, d'un art qui est la parure et l'achèvement exquis de tout art, mon but est de le faire aimer.

HENRY JOUIN.

1. Rapport du directeur de l'École de dessin et de mathématiques au directeur des Beaux-Arts, en date du 5 octobre 1877.

COSTUMES ET DÉCORS AU THÉATRE

MM. RUBÉ ET CHAPERON

I

Les grandes écoles du décor ont eu pour maîtres les Bibiena, Servandoni, Ciceri. A un siècle de distance, chacun d'eux formule sa doctrine, recrute ses disciples. Les premiers firent les délices de leur époque par un merveilleux tout italien; le peintre moderne monta la nature en scène pour détrôner les conventions. Ses ouvrages disparaissent, mais ses élèves fécondent sa méthode. Le groupe de ces artistes contemporains fait oublier la perte de leur vieux chef. La plupart restent dignes de lui; plusieurs même n'auraient pas mauvaise grâce à se prévaloir de succès égaux aux siens. De ce nombre, MM. Rubé et Chaperon seraient les plus autorisés. Talents et intérêts leur composèrent une vie commune, pleine d'efforts enthousiastes et de rencontres heureuses. Jamais alliance de peintres ne fut aussi habile. Ils se partagent la science du décor : le paysage et l'architecture, le vrai du pittoresque, l'exact des ordres, et l'historique des monuments. Cette ligue de deux hommes dont l'un rêve belles ordonnances accidentées, l'autre, perspectives d'édifices, force les obstacles de la *plantation*. Ils exécutent ensemble des œuvres où se confondent, pour le charme du spectacle, secrets et recettes de leurs études préférées.

Depuis trente ans, les vastes ateliers de la rue de Sambre-et-Meuse renfermèrent des châssis sans nombre. L'auteur lyrique, l'auteur dramatique, y cherche des tentes où abriter son passage éphémère sur la scène : il trouve des palais que ses créations n'emplissent point parfois d'un souffle assez puissant. Les théâtres de Paris, ceux des provinces connaissent ces infatigables travailleurs. Heureux artistes, ils ne savent plus compter les ouvrages dont ils peuplent nos tréteaux.

L'Opéra voit s'augmenter sa riche parure, lorsqu'il les emploie à ses travaux de répertoire. Ne lui donnèrent-ils pas l'effet de neige d'*Hamlet*, la Salle du Conseil de l'*Africaine*, le Bûcher de *la Juive*, l'Orgie de *Faust*, le Pré aux Clercs des *Huguenots*, l'Architecture voûtée du *Roi de Lahore*, le galant premier acte de *Guillaume Tell*, la Salle basse de *Roland*, le Forum de *Polyeucte*, le Carrefour du *Tribut de Zamora* et autres. Suite de tableaux gigantesques résonnant d'harmonie.

Le double changement du deuxième acte de Namouna, ballet tant attendu, sort de leurs mains. Dans une taverne de bandits, au style gréco-arabe, aux peintures usées, des effets de lampes bistrent la muraille et préparent l'avènement du soleil. Le voilà qui paraît, qui monte, qui envahit le repaire. La toile du théâtre baisse; elle se relève soudain pour découvrir les radiations qu'une fenêtre laissait présager tout à l'heure. Corfou et sa mer, et sa citadelle, et les minarets de la conquête osmanlis, éblouissent d'un éclat de coloris, auquel le secours de la lumière électrique pourrait manquer sans dommage. Le palais italien entrecolonne les styles du XVIe siècle avec l'architecture napolitaine et florentine.

avec les renflements, les balcons Bibiena, et jette sa note méridionale au temple ruiné ou Bacchus se ménage encore un autel. Le fort de l'île dresse ses masses qu'une photographie permet de profiler. Le lumineux de cette décoration éclaire et précise un détail de maître. A droite, les regards côtoient l'arrière-plan et circuitent le long du bras de mer. Le cintre d'une baie élargit l'aile de la scène; il attire la clarté, la retient, la promène sur les toits de ses minarets : vrai golfe du soleil. Le croquis de M. Chaperon garde un joyeux reflet de ce paysage ionien. Alerte et brillante, sa plume rappelle les Desprez, les Châtelet, ces dessinateurs de Naples et de la Sicile, ces illustrateurs du *Voyage* de l'abbé de Saint-Non.

J.-B Lavastre campe l'acte premier au bord d'une plage. De grands arbres l'ombrent. Des draperies flottent entre les ramures, tentes improvisées dont les couleurs vives scindent cette perspective. Les tonalités vertes du branchage, les bleues de l'Adriatique, s'harmonisent par le lien de ces bandes de pourpre. Belle étape vers le Corfou qui éclaire de ses ensoleillements les danses de Lalo.

Les classiques et les romantiques, les naturalistes et les prédicants du Théâtre-Français, présentent à MM. Rubé et Chaperon des thèmes variés, dans lesquels ils accommodent leurs châssis aux goûts de la littérature. Ils sont simples avec *le Misanthrope, Amphitryon, Pourceauguac;* sombres dans *Rome vaincue*, dans *Œdipe-Roi,* dans *Galilée;* bibliques avec *Esther,* avec *Athalie;* jeunes avec *Maître Patelin*, avec le *Tabarin* de P. Ferrier; ogivés et gothiques pour *Hernani,* pour *Ruy Blas.* Mais ils sont surtout précieux de fidélité. Le décor final de *Jean de Tommeray* en reste un exemple très parisien. Le jour de la première, des salves d'un quart d'heure suivaient le dernier lever du rideau : elles applaudissaient un aspect inattendu.

Un soir, M. Chaperon se trouvait aux Français; M. Perrin le rencontre, l'emmène; ils montent en voiture et traversent la rivière. Minuit approchait, et le décorateur ne reconnaissait guère son quartier. Le but de cette promenade l'intriguait : le moyen de questionner pourtant? Il allait s'enhardir, lorsque le cocher s'arrêta. Les deux hommes descendent : ils étaient vis-à-vis l'École des Beaux-Arts, au débouché de la rue Bonaparte. La nuit noire, une lune blafarde et qu'obscurcissent souvent des nuages, l'air agité, la boue pénétrante, les becs de gaz en convulsion. Les boutiques de Rapilly, l'Institut, le pont des Arts, le Louvre, Saint-Germain-l'Auxerrois, la Belle-Jardinière, le Pont-Neuf et le bosquet Vert-Galant que protège Henri IV, se silhouettent à leurs yeux. « Monsieur Chaperon, pourriez-vous me mettre ça en scène? — Mon Dieu, monsieur l'administrateur, l'on pourrait essayer. — Réellement vous pensez que la chose est faisable ? — Je crois que oui. — Tenez, monsieur Chaperon, faites-moi cela, nous aurons un succès. » Deux mois plus tard, les personnages de *Jean de Tommeray* s'agitèrent devant un *rideau* où s'enfonçait le panorama de nuit rêvé par M. Perrin. De véritables candélabres de gaz l'éclairaient. Chacun crut être sur la chaussée. L'assombrissement naturel de cette toile et la poésie des pierres chantée par l'artiste émurent; le peintre rendait là un sentiment poignant de patriotisme, l'évocation de Paris sommeillant au clair-obscur de ses veilleuses éternelles, à l'approche des envahisseurs.

Le public ne se méprit point : c'était le style qui le frappait, mieux encore que la vérité.

Semblable exactitude d'impression au premier acte d'*Henriette Maréchal.* Mais, la sottise bourgeoise des bégueules, les cabales et les préventions, ne surent rien entendre à l'œuvre de MM. de Goncourt, et le vestibule de l'Opéra de la rue Le Peletier ne trouva pas même grâce, avec ses portiques représentés au vrai, avec ses lustres, avec l'atmosphère capiteuse du plaisir.

DÉCORATION THÉATRALE

LA PLACE PUBLIQUE A CORFOU

DÉCOR INÉDIT DU 2e ACTE DU BALLET : *NAMOUNA*, A L'OPÉRA

DESSIN DE M. PH. CHAPERON

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

Les deux décorateurs travaillent fréquemment pour l'Opéra-Comique. La Prairie du *Pré-aux-Clercs*, le Taillis du *Pardon de Ploërmel*, le Château de *la Dame Blanche*, le Pont du bateau à vapeur dans *le Voyage en Chine*, le Temple de Délos de *la Déesse et du Berger*, la Petite Cour et la Remise du *Char*, l'Escalier du palais de l'Amour dans *Psyché*, l'Appartement orné de *Cinq-Mars*, etc., contraignent ce théâtre au respect que se doit toute scène nationale. Mauvais goût et négligences semblent diminuer. L'Odéon, le Lyrique, la Gaîté, la Porte-Saint-Martin, leur demandèrent nombre d'ouvrages pour *le Roi s'amuse! la Contagion, Mireille, la Fiancée d'Abydos, les Derniers jours de Pompéi, Lucrèce Borgia, Dimitri, Marie Tudor, les Étrangleurs de l'Inde*, la première *Biche au bois*.

Dans cette abondance et cette diversité, Rubé est le paysagiste, Chaperon l'architecte.

HENRY DE CHENNEVIÈRES.

LETTRE D'ANGLETERRE

M. John Jones, qui vient de mourir, a laissé à l'État, par testament, sa belle collection d'objets d'art, estimée à douze millions de francs environ. Cette collection, formée pendant de longues années et à une époque ou l'on trouvait, à des prix ridicules, de véritables trésors, comprend une grande quantité de porcelaines de Sèvres et de Saxe, de bronzes, de meubles artistiques dont la plupart sont d'une valeur artistique considérable. Tout naturellement, la place de cette collection est au musée de South-Kensington; mais il paraît que le testateur n'ayant pas désigné d'une manière précise le musée auquel il destinait sa collection, il se pourrait bien que le musée Britannique et la Galerie nationale en réclamassent leur part, sinon le tout. Le testament porte en effet que la collection est léguée à l'État à la condition qu'elle sera placée dans un musée national; or, *musée national* est vague et si l'on ne trouve pas un moyen de tourner la difficulté, nous pouvons nous attendre à une lutte formidable de la part des diverses galeries qui aspirent à recueillir l'héritage de feu John Jones, tailleur de son vivant et de plus collectionneur enragé. Il serait cependant regrettable que cette belle collection fût divisée et allât ailleurs qu'au musée de South-Kensington ou est sa véritable place.

— Depuis dix ans environ, la corporation des orfèvres organise chaque année un concours et offre un certain nombre de primes s'élevant à la somme de 500 liv. sterl. Sur les vingt-six prix offerts cette année, quinze seulement ont été distribués aux auteurs des meilleurs modèles en plâtre, groupes, objets travaillés au repoussé et dessins. Les objets et dessins primés sont en ce moment exposés au musée de South-Kensington. Les modèles en plâtre qui ont obtenu les premiers prix, 50 et 20 liv. sterl., respectivement sont ceux de M. W. White et de M. W. Roche. Le premier a pris pour sujet *Herne le Chasseur*, légende saxonne, et a exécuté un groupe représentant un cavalier lançant son cheval dans une rivière. L'homme est bien campé et le cheval, fort bien traité, est d'un beau mouvement; en métal ce groupe sera d'un excellent effet. Le deuxième prix a été décerné à M. Roche pour son *Taillefer à la bataille de Hastings*, moins bon que le

modèle de M. White; mais plus conforme au programme du concours, qui demandait un groupe formé d'un homme à cheval.

Les prix de 35 liv. sterl. et de 20 liv. sterl., pour les deux meilleures copies de la *Bacchante* de Scopas exécutées au repoussé ont été obtenus par MM. Deere (1er), et Ostertag (2e), qui tous deux ont fait preuve d'une grande habileté technique et d'un talent remarquable.

Les autres modèles d'orfèvrerie de table et les dessins exposés indiquent une tendance fâcheuse à copier servilement les modèles connus et, dans certains cas, à se servir assez maladroitement d'ornements et de motifs qui n'ont aucun rapport entre eux et nuisent à l'effet général de l'objet qu'ils sont destinés à décorer. Si l'absence d'originalité est très remarquable dans la plupart des œuvres envoyées par les concurrents, il faut reconnaître que l'exécution est en général soignée et dénote des connaissances techniques assez approfondies.

— Ne quittons pas South-Kensington sans dire un mot de ses publications nouvelles illustrées en couleurs à l'aide d'un procédé chromo-photographique dont l'inventeur est, croyons-nous, M. Grigg, lequel est chargé d'éditer ces recueils. Il y a en ce moment trois séries en cours de publication, dont deux, l'Art espagnol et l'Art persan, sont en couleurs et la troisième, appelée *Portfolio of Indian art,* est en noir. Il paraît un fascicule de temps en temps, à intervalles irréguliers; chaque fascicule contient deux planches chromo-photographiques ou noires suivant la série à laquelle il appartient, mais ne contient pas de texte explicatif. Tous les dessins sont, il va sans dire, des reproductions d'objets faisant partie des collections du musée; ils sont très soignés et bien supérieurs à ceux de la publication dite *Examples of art in the South-Kensington museum* dont le dernier fascicule a paru en decembre 1881.

— Lors de la mort de M. Street, l'architecte du nouveau Palais de Justice, on a pu craindre un instant que les travaux ne fussent ralentis ou même suspendus pendant quelque temps. Il n'en sera rien, heureusement, car tous les dessins et les plans étaient faits et les travaux se poursuivent activement sous la direction de M. Blomfield et de M. Arthur Street, qui, ayant longtemps travaillé sous les ordres de feu E. Street, dont ils connaissent les intentions et les projets, sont à même de mener à sa fin l'entreprise colossale qu'il avait conçue et dont malheureusement il ne lui a pas été donné de voir l'achèvement.

— A la vente de la bibliothèque du duc de Marlborough succédera celle des livres du duc de Hamilton, parmi lesquels se trouve un volume d'une valeur artistique considérable. C'est le manuscrit in-folio de *la Divine Comédie* du Dante enrichi de dessins au trait par Sandro Boticelli et autres artistes de la même époque.

— M. Pearson, académicien, a été chargé de dessiner le monument qui sera érigé dans l'abbaye de Westminster à la mémoire de M. Street et la statue sera exécutée par M. Boehm, membre associé de l'Académie royale.

BULLETIN

DE

L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

SALON DES ARTS DÉCORATIFS POUR 1882

RÈGLEMENT

ART. 1er. L'exposition annuelle des Arts décoratifs aura lieu au palais des Champs-Élysées (porte V), du 1er mai au 15 juillet.

Elle sera ouverte aux productions des artistes français.

ART. 2. Sont admis à l'exposition les ouvrages des dix genres ci-après désignés (compositions, — dessins, — maquettes, — exécutions).

Les ouvrages terminés ne seront admis que sous le nom des artistes qui ont conçu le modèle et de ceux qui l'ont exécuté.

Les photographies d'ouvrages non exposés seront admises dans chacun des genres auxquels ces ouvrages se rattachent.

1° Architecture décorative; 2° sculpture décorative; 3° peinture décorative; 4° métallurgie et orfèvrerie; 5° tapisseries; 6° céramique, émaux et vitraux; 7° mobilier; 8° tentures et tissus; 9° costumes; 10° imprimerie et librairie.

ART. 3. Ne pourront être présentés :

1° Les ouvrages ayant déjà figuré aux expositions de Paris avant la clôture de l'exposition de l'Union centrale des arts appliqués à l'industrie, en 1880; 2° les ouvrages anonymes; 3° les dessins non montés; 4° les sculptures en terre non cuite.

ART. 4. Les artistes qui ont l'intention d'exposer devront faire parvenir leurs notices à M. le président de l'Union centrale des Arts décoratifs, au palais des Champs-Élysées, avant le 15 mars.

ART. 5. Chaque notice devra être signée par l'artiste, et contenir ses nom et prénoms, le lieu et la date de sa naissance, le nom de ses maîtres, son adresse, le sujet et les dimensions de ses ouvrages.

Les ouvrages des dix genres désignés ci-dessus devront être inscrits sur une note séparée.

ART. 6. Les artistes devront déposer leurs ouvrages au palais des Champs-Elysées, du 1er au 5 avril, de dix heures à quatre heures, porte VII, façade Sud-Est.

ART. 7. Ceux qui ne pourront accompagner leurs ouvrages devront les faire déposer par une personne munie de leur autorisation.

Chaque ouvrage exposé pourra être muni d'une carte portant le nom de l'auteur et l'indication du sujet.

ART. 8. L'admission des ouvrages présentés sera prononcée par le comité de l'exposition.

ART. 9. Jusqu'à l'ouverture de l'exposition, les portes en seront rigoureusement fermées à toutes les personnes qui n'y seraient pas appelées par suite de leurs fonctions ou d'une convocation spéciale.

ART. 10. Dès que les ouvrages auront été enregistrés, nul ne sera admis à les retoucher.

ART. 11. Aucun ouvrage ne pourra être reproduit sans une autorisation écrite de l'auteur.

ART. 12. L'administration de l'exposition mettra tous ses soins pour assurer la bonne conservation des objets d'art qui lui seront confiés, mais elle décline d'avance toute responsabilité pécuniaire dans le cas où ils se trouveraient endommagés ou perdus par quelque cause que ce soit.

Nul objet ne pourra être retiré à moins de circonstances exceptionnelles dont l'administration sera juge.

Les ouvrages admis devront être retirés avant le 15 décembre. Ils ne seront rendus que sur la présentation du récépissé. Après le délai précité, les ouvrages cesseront d'être sous la surveillance de l'administration.

ART. 13. L'exposition des Arts décoratifs sera ouverte tous les jours (aux mêmes heures que l'exposition des peintures et sculptures.)

Le droit d'entrée est fixé à 1 franc pour la semaine et 0 fr. 50 les dimanches et fêtes.

Les Délégués du Conseil d'administration,

Signé : Comte de GANAY
Henri BOUILHET.

EXPOSITION DE 1882

LE BOIS — LES TISSUS — LE PAPIER

Les comités d'initiative se sont réunis en assemblée plénière le 27 janvier, au siège de l'Union centrale. — M. Henri Bouilhet, vice-président du conseil d'administration, assisté de ses collègues, a procédé à leur installation et a pris la parole en ces termes :

Messieurs,

Votre empressement à nous apporter votre concours est d'un heureux augure pour le succès de notre prochaine exposition, et mon premier devoir est de vous adresser, au nom de l'Union centrale, les plus sincères remerciements. L'utilité et l'importance de votre rôle n'est pas à démontrer ; la preuve éclatante en a été faite par les comités d'initiative de l'exposition du métal, qui a brillamment ouvert la série des expositions divisionnaires, selon le plan général que nous avions arrêté en 1880.

L'Union centrale a eu la généreuse ambition de présenter au public l'histoire générale et détaillée des industries d'art, dont l'exposition du métal constitue le premier chapitre.

Vous avez lu nos programmes qui ont été publiés en 1880; vous avez compris à quels mobiles nous avons obéi en spécialisant nos expositions. Le succès de la première nous a engagés à poursuivre notre œuvre. Nous sommes convaincus que le temps est fini pour ces grandes manifestations encyclopédiques appelées « les Expositions universelles ». Si elles offrent aux curieux un spectacle attrayant, la confusion qu'elles entretiennent dans l'esprit de l'homme qui recherche les éléments d'une étude sérieuse est un obstacle à leur retour fréquent. Le succès de l'exposition spéciale de l'électricité nous a confirmés dans nos idées, et nous avons maintenu notre programme en n'appelant cette année que les industries qui mettent en œuvre « le bois, les tissus et le papier ».

Quoique spécialisée, la tâche n'en est pas moins lourde. Nous ne pourrions compter sur nos seules forces, et, sans votre concours, nous n'oserions espérer la mener à bonne fin. Nous avons donc pensé à nous adjoindre les hommes qui nous étaient désignés par leur valeur individuelle, par leur situation influente, dans les arts et dans l'industrie. C'est à vous, messieurs, que nous demandons aujourd'hui de transporter du domaine de la théorie dans l'application pratique notre programme de cette année, de donner un corps en un mot à l'exposition prochaine.

Est-ce à dire, messieurs, que votre tâche est rigoureusement délimitée, que vous devez vous enfermer dans un règlement inexorable et suivre une ligne inflexible sans vous en départir jamais? En ce cas, le titre même de comités d'initiative serait bien peu justifié. En faisant appel à vos connaissances spéciales, nous avons voulu, au contraire, susciter les idées nouvelles, les moyens de progrès ; car nous sommes convaincus que toute œuvre n'est durable qu'à la condition de se rajeunir et de se renouveler sans cesse.

Votre rôle ne sera pas de modifier le programme que nous avons longuement médité et que plusieurs d'entre vous ont mûrement délibéré, mais d'en propager la connaissance, de faire valoir les avantages que nos industries doivent en retirer.

Vous ne bornerez pas à Paris cette recherche ; nous insistons pour que vous appeliez ceux qui, dans les départements, sont les représentants les plus autorisés des industries que nous passons en revue cette année.

Nous voudrions que, dès vos premières réunions, vous nous indiquiez le chiffre approximatif des exposants de votre classe, la surface qui vous paraîtra indispensable, l'installation et l'aménagement que vous croyez préférables. Le délégué du conseil et notre architecte, qui assisteront à vos séances, vous rendront cette tâche facile.

Nous avons pensé, en effet, que pour maintenir l'unité d'action et garder envers le conseil d'administration une communauté d'idées, sans laquelle notre exposition manquerait d'homogénéité, il était nécessaire de déléguer auprès de vous un des membres du conseil qui serait chargé de vous bien expliquer notre but, de vous fournir tous les renseignements utiles, comme aussi de recueillir le fruit de vos travaux et de nous le transmettre. Chaque spécialité des industries du bois, des tissus et du papier compte au moins un représentant parmi vous ; il vous

sera donc aisé de trouver dans ces trois groupes les produits de choix propres à mettre en relief les diverses fabrications que nous appelons à concourir. Vous serez sûrement dirigés dans ce travail par vos connaissances techniques. Cette enquête vous sera rendue plus facile encore par vos relations individuelles ou collectives, vos sociétés particulières, vos chambres syndicales. Pour ne vous citer qu'un exemple, la Chambre syndicale du commerce et de l'industrie des tissus a déjà, par une décision dont nous la remercions ici, pris des mesures pour assurer son concours à l'Union centrale dans l'organisation de l'exposition.

Il a été dit et répété que toute exposition technologique devait renfermer une leçon complète et présenter, à côté d'une satisfaction pour les yeux, un enseignement pour l'esprit ; c'est pourquoi nous avons conservé dans chacun des trois groupes du bois, des tissus et du papier, la classe des matières premières, outils, procédés et métiers en mouvement qu'avait inaugurée l'exposition du métal.

Pour un esprit indifférent, les matières employées, l'outil qui les façonne peuvent être regardés comme des accessoires vulgaires dans l'exécution d'une œuvre d'art, et indignes de figurer à côté de l'œuvre d'art qu'ils ont aidé à faire vivre ; et cependant c'est de ces moyens, en apparence si humbles, que l'artiste et l'ouvrier savent tirer leurs ressources les plus précieuses et leurs effets les plus inattendus. On n'a pas oublié avec quel intérêt le public, non seulement celui des initiés mais encore des simples curieux, a visité, en 1880, les ateliers inertes ou en mouvement, présentant l'histoire du travail dans les diverses branches des arts du métal. Cette tentative mérite d'être renouvelée, et c'est sur vous, messieurs, que nous comptons pour y pourvoir. Il n'est pas besoin d'insister sur l'intérêt que présenterait, par exemple, l'atelier d'un sculpteur ou d'un tourneur sur bois, un métier de haute ou de basse lisse, un atelier de dentellières, un métier à broder ou à passementer, ou bien encore le fonctionnement d'une de ces merveilleuses machines à imprimer typographiques qui fixent la pensée en caractères indélébiles sur les feuillets du journal ou du livre, ou conservent l'image en noir ou en couleur pour nous instruire et nous charmer.

Les promesses les plus sérieuses, les plus dignes d'intérêt, nous ont déjà été faites et nous comptons sur votre concours pour les réaliser.

Ces métiers en mouvement, ces ateliers en action ne seront pas le moindre attrait de notre exposition. Il est aussi un point intéressant que nous recommandons à vos méditations et à votre initiative. Nous voulons parler des ensembles décoratifs du mobilier moderne. Aujourd'hui que cette industrie a fait dans notre pays des progrès considérables, aujourd'hui que le tapissier décorateur est devenu, pour ainsi dire, l'architecte de nos intérieurs, nous pensons que ces industriels trouveront, dans notre exposition, une occasion favorable pour faire connaître ces dispositions dans lesquelles ils excellent et que l'étranger ne trouve encore au complet que dans notre pays.

Ce sera pour eux l'occasion d'affirmer le goût français dans ce qu'il a de plus charmant, et de montrer la ressource d'invention, la fantaisie, la variété et l'habileté dans l'exécution de nos artistes décorateurs.

Notre exposition du bois, du tissu et du papier permettra en effet cette année de faire valoir toutes les ressources de l'industrie du mobilier moderne.

Depuis longtemps des efforts remarquables ont été tentés, et jamais on n'a étudié avec autant de savoir et de goût les styles des siècles passés ; jamais autant de documents puisés dans nos expositions rétrospectives, et conservés dans les publications entreprises par d'intelligents éditeurs, n'ont été mis à la disposition du public et des artistes ; aussi les restitutions du passé ont-elles souvent atteint et même dépassé les modèles que nos ancêtres nous ont légués.

De cette étude, de ce travail, est résultée une habileté plus grande, une science du décor plus approfondie ; et quoique nous soyons bien près des faits actuels pour porter un jugement précis, peut-être se dégagera-t-il de notre exposition et de l'étude de ces ensembles la constatation d'un caractère nouveau du mobilier, propre à notre génie national, résultant de la satisfaction des besoins créés par l'accroissement de la fortune publique, et du désir de jouir d'un luxe mieux entendu et plus raffiné.

Dans cette voie, il vous appartient de nous aider à réaliser nos idées, et nul doute que vos connaissances spéciales, votre dévouement au progrès ne vous rendent la tâche facile.

Nous recommandons à votre attention les concours spéciaux auxquels tous les artistes et

tous les producteurs peuvent participer gratuitement pour se juger, se connaître et s'exciter à mieux faire.

Ces concours, qui ont déjà donné en 1880 d'excellents résultats, ont mis en lumière des progrès sérieux. Cette année les programmes ont été étudiés avec plus de soin encore, et pour les mettre au niveau des besoins de chaque industrie, nous en avons confié la rédaction à notre commission consultative dont plusieurs d'entre vous faisaient partie, et qui ont pu, par leurs aptitudes spéciales, rendre plus efficace le service que nous espérons rendre à chacune de ces industries d'art.

Il faut que cette année les concurrents soient plus nombreux encore : nous ne voulons pas que vous vous en désintéressiez ; vous devez donner l'exemple et, si certains d'entre vous ne peuvent personnellement y prendre part, vous devez stimuler le zèle de ceux qui vous entourent, provoquer, encourager les artistes ou les ouvriers qui nous aident à donner la mesure de leur capacité professionnelle. Des récompenses d'un type original, que nous demanderons aussi à un concours spécial et auxquelles nous garderons, comme en 1880, une valeur d'art et de curiosité qui les rendent précieuses, seront affectées à ces concours.

Pour la première fois, messieurs, nous allons sortir du cadre étroit de nos expositions parisiennes, je n'ose pas dire nationales; et notre conseil, toujours en quête des moyens d'émulation, a pensé que, sans donner à notre exposition un caractère international, titre peut-être trop ambitieux pour le premier essai que nous allons tenter, il y avait lieu d'attirer en France les produits étrangers.

En effet, l'utilité d'une telle entreprise est manifeste, et l'importance en est grande pour notre industrie nationale. La supériorité de nos produits a longtemps été incontestée, le charme de l'invention et le goût du décor avaient fait aux articles de l'industrie française une réputation universelle. On ne saurait prétendre que cette supériorité n'appartienne plus à la France; mais elle a diminué, et si le caprice, la mode, la diversité des moyens d'exécution, les ressources d'une production multiple viennent encore prêter une aide merveilleuse à la science de nos dessinateurs et au goût de nos fabricants, il est d'autres pays qui, par une étude sérieuse et un retour aux formes originales et aux vieux styles nationaux, ont acquis à leurs ouvrages une saveur et une perfection qui nous étonnent et nous séduisent.

Ce progrès très marqué du goût étranger, surtout dans les industries que nous allons passer en revue cette année, a été constaté à l'Exposition de 1878. Tous ceux qui, alors et depuis, ont traité de ces matières, l'ont dit et écrit ; les rapports officiels des jurys ont donné de sérieux avertissements à nos artistes et à nos fabricants ; nous croyons donc qu'il n'est plus permis de faire en France une exposition sérieuse sans y convoquer les étrangers. Nos ouvriers et nos fabricants doivent être tenus au courant des progrès de nos voisins. Une émulation puissante les pourra seule inciter à un travail de recherches et d'adaptation plus efficace. L'ouvrier et le patron se sentiront menacés dans leur travail et dans leur commerce, quand ils verront à côté des leurs les produits perfectionnés de l'Angleterre, de la Belgique et de l'Allemagne, et nous ne doutons pas qu'avec le génie propre au Français, les facultés si vivaces d'invention, de décoration, de bon goût qui le distinguent, il ne lui soit aisé de reconquérir une avance qui s'était sensiblement diminuée.

C'est pour nous examiner, nous comparer et nous édifier sur nos forces et nos faiblesses, que nous convoquons les artistes et les producteurs des autres nations, dans les industries qui relèvent des trois grandes divisions de travail : le bois, les tissus, le papier.

Nous avons envoyé des invitations officieuses à différentes notabilités étrangères et les réponses que nous avons déjà reçues nous font espérer que les fabricants répondront à notre appel.

M. le ministre des arts, qui tient notre Société en haute estime, et qui fait les plus louables efforts pour aider au relèvement de nos industries d'art, vient de prendre les mesures nécessaires à la réalisation de nos projets.

Cette année un fait nouveau viendra s'ajouter à ceux que l'Union centrale a déjà mis en lumière, et dont, à bon droit, elle pourra se réjouir d'avoir pris l'initiative.

Le premier Salon des artistes de l'industrie sera ouvert cette année le premier mai en même temps que le Salon des artistes vivants.

De très bons esprits regrettaient déjà depuis longtemps cet ostracisme qui pesait sur les artistes qui assurent la prospérité de notre commerce, et augmentent pour une part importante

la richesse publique. Notre commission consultative avait déjà affirmé l'année dernière, par son vote unanime, qu'on ne pouvait s'empêcher de se demander à quelle loi de distinctions subtiles on avait obéi autrefois pour arriver à refuser l'accès du Salon à des vases de Klagmann ou de Fannière, alors qu'on acceptait un buste des mêmes artistes, — et quel était le système qu'on prétendait suivre en recevant des plaques émaillées parce qu'elles étaient présentées dans un cadre en forme de tableau, alors qu'on écartait ces mêmes plaques émaillées, lorsqu'elles étaient apportées ajustées dans les moulures d'un coffret pour la décoration duquel elles étaient conçues et exécutées ; elle avait décidé qu'aujourd'hui que les artistes peintres et sculpteurs, constitués en corporation, limitent plus étroitement encore les règles auxquelles on avait obéi, il était du devoir de l'Union centrale de porter un remède à cet état de choses, et qu'il fallait ouvrir gratuitement nos portes non seulement aux dessins et aux maquettes, mais encore aux œuvres exécutées, avec la seule condition qu'elles seraient présentées sous le nom de leur auteur, de l'artiste qui les aurait composées ou de ceux qui auraient concouru à leur exécution.

Déjà en 1880, nous avions tenté un premier essai, et, encouragés par le succès, nous devions pour le mois d'août 1882 donner une importance plus grande à l'exposition des artistes de l'industrie, créer enfin le Salon bisannuel des artistes décorateurs et des artistes industriels.

Après avoir été l'occasion d'un rapprochement plus étroit et enfin d'une fusion complète avec le Musée des Arts décoratifs, notre projet devait être accueilli avec une telle faveur que nous étions obligés de transformer notre Salon bisannuel, coïncidant avec la date de nos expositions des industries d'art, en un Salon annuel ouvrant trois mois plus tôt. Mais nous étions loin de penser à la haute fortune qui lui était réservée. Notre projet vient en effet d'être sanctionné par l'approbation du ministre des arts et le *Journal officiel* du 24 janvier publiait les règlements du premier Salon des Arts décoratifs, qui s'ouvrira le 1er mai en même temps que le Salon des artistes et sera continué pendant la durée de notre Exposition, dont il est le prélude et le corollaire.

Ce sera là, messieurs, un champ nouveau ouvert à vos investigations; vous pourrez y recueillir de nouveaux éléments d'informations qui vous permettront de dresser, par avance, l'inventaire des richesses de composition et de création artistiques propres à notre génie national.

S'il est vrai, comme on le dit, que nous n'avons pas su créer un style au XIXe siècle, nous avons su du moins nous approprier celui des siècles passés avec une sûreté merveilleuse et les expositions rétrospectives de l'Union centrale n'y auront pas peu contribué. Par un travail d'imagination critique auquel notre époque nous porte, on peut dire que nous jouissons plus des chefs-d'œuvre du goût ancien que nos devanciers n'en ont joui eux-mêmes. Cette éducation du public, cette renaissance des industries d'art, c'est à vous, messieurs, c'est à vos efforts réunis, qu'il appartient de l'entretenir et de la développer encore pour l'honneur et la prospérité de notre pays.

En terminant M. Bouilhet a invité les membres des comités à constituer leurs bureaux et à fait connaître les noms des membres du conseil délégués près de chaque section, dans l'ordre suivant :

		MM.
BOIS.		CORROYER.
TISSUS.	Ameublement	BRAQUENIÉ.
	Vêtement	LEFÉBURE (Ernest).
PAPIER.	Fabrication du papier	A. FIRMIN-DIDOT.
	Imprimerie	
	Éditions	Lucien FALIZE.
	Reliure	
	Photographie	A. JUMELLE.
	Papiers peints	TURQUETIL.

LISTE DES COMITÉS D'INITIATIVE

1er GROUPE — LE BOIS

MM. Beurdeley.
Cavaillé-Coll.
Corroyer (Édouard).
Damon aîné.
Dasson (Henri).

MM. Fourdinois.
Godin (Auguste).
Guéret aîné.
Haret père.

MM. Jeantaud.
Panhard.
Prignot (Eugène).
Sormani (Paul).

2e GROUPE — LES TISSUS

PREMIERE SECTION

Ameublement.

MM. Adan (Eugène).
Braquenié.
Darcel (Alfred).
Dormeuil.
Gatticker.
Harinkouk.
Legrifl.

MM. Marcotte.
Meunier (Ch.).
Mourceau.
Penon.
Roudillon.
Vail.
Williamson.

DEUXIEME SECTION

Vêtement.

MM. Brossard.
Dauphinot.
Giraudeau.
Godefroy.
Hussenot.
Lefébure (Ern.).
Roussel.

MM. Sédillot (Ch.).
Simonnot-Godard
Talamon.
Truchy (Émile).
Weber (Camille).
Worth.

3e GROUPE — LE PAPIER

PREMIERE SECTION

Fabrication du papier.

MM. Cruchet.
Dumont.
Fortin (Charles).
Gauthier-Dreyfus.
Hamel.
Havard père.
Kléber.
Marion.

Imprimerie.

MM. Champenois.
Chardon.
Engelmann.
Jousset.
Lahure (Alexis).
Leneveu.
Noblet père.
Quantin (Albert).
Salmon.

DEUXIEME SECTION

Le Livre et l'Image. — La Reliure.

MM. Delagrave.
Dujardin.
Engel.
Gillot.
Goupil (Albert).
Gruel.
Lortic.
Marius-Michel.
Nourrit.
Petit.
Souze.

TROISIEME SECTION

Photographie.

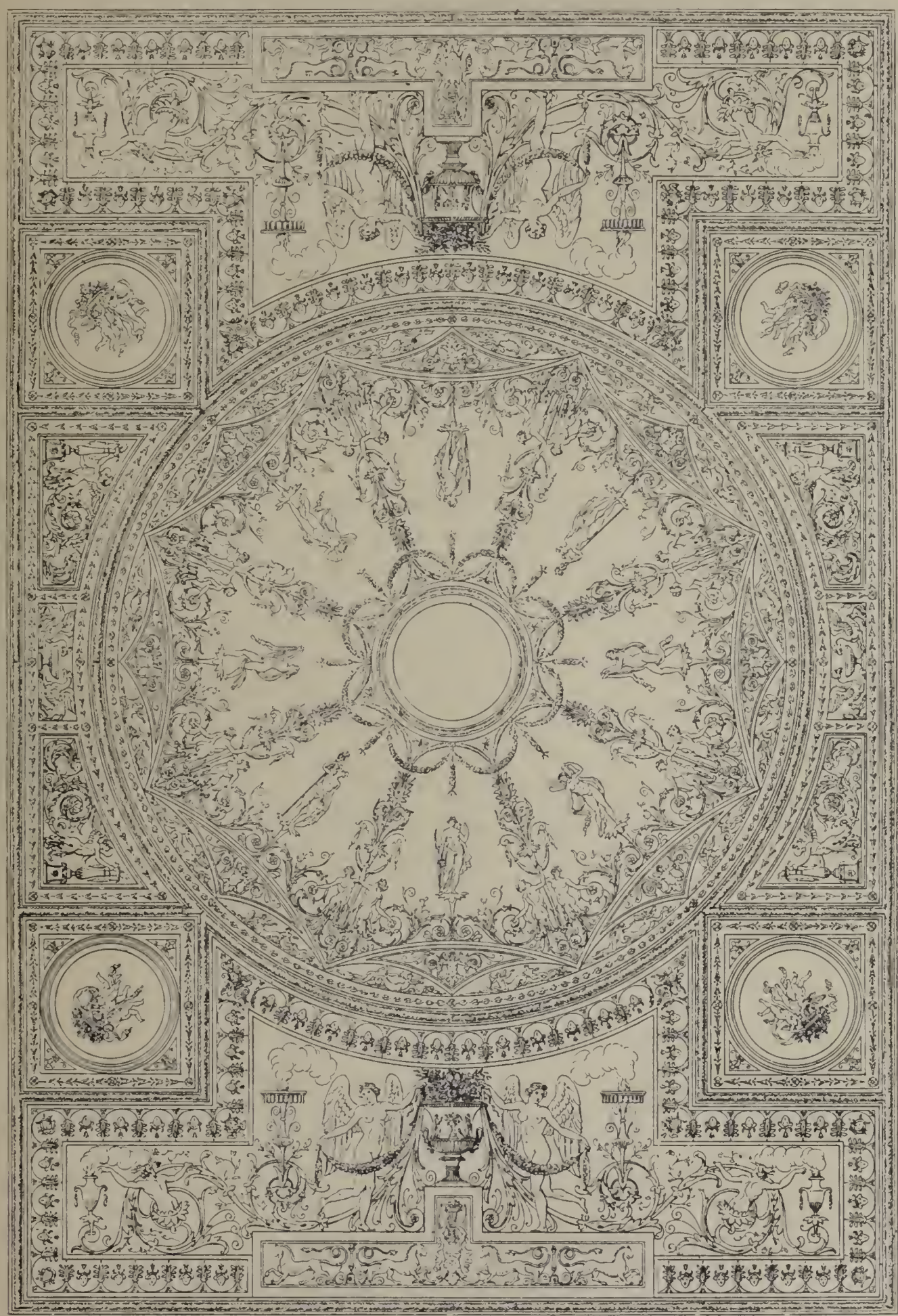
MM. Audra.
Bardy.
MM. Berthaud fils.
Chardon (Alfred).
Davanne.
Durandelle.
Lévy.
Péligot.
Perrot (de Chaumeux).
Picard.
Schaeffner.
Vidal (Léon).

QUATRIEME SECTION

Papiers peints.

MM. Desfossé.
Follot.
Gillou fils.
Poterlet (Victor).
Thomas (Isidore).
Vacquerel.

DÉCORATION DES APPARTEMENTS



MODÈLE DE PLAFOND

COMPOSITION ET DESSIN DE CH.-P.-J. NORMAND (1765-1840)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

SÉANCE DU CONSEIL D'ADMINISTRATION

Dans sa séance du 1er février, au siège social, place des Vosges, n° 3, le conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs a procédé à la formation de son bureau.

Ont été nommés :

MM. Édouard André, président d'honneur;
Antonin Proust, président du conseil;
Henri Bouilhet, premier vice-président;
le Mis Ph. de Chennevières, Paul Christofle, A. Louvrier de Lajolais, vice-présid.
Léon Grados, trésorier.

Dans la même séance, le conseil s'est divisé en 4 sections, composées de la manière suivante :

PREMIERE SECTION

Expositions des industries d'art.

MM. Bouilhet, président.
Falize, vice-président.
Lefébure, secrétaire.
Berger.
Biais.
Bocher.
Boucheron.
Braquenié.
Chocquefel.
Duplan.
Fourdinois.
Grados.
Hermann.
Marienval.
Rousseau.
Servant.
Veyrat.
Weber.

DEUXIEME SECTION.

Musée et Salon des arts décoratifs.

MM. le marquis de Chennevières, président.
le comte de Ganay, vice-président.
de Champeaux, secrétaire.
Bapst.
Barrias.
Dreyfus.
Ephrussi.
Fould.
Goupil.
Lafenestre.
Liesville (comte de).
Liouville.
Mannheim.
P. Mantz.
Rothschild (baron Gustave de).
Ris (comte Clément de).
Sabran (duc de).
Schlumberger.
Taigny.

TROISIEME SECTION

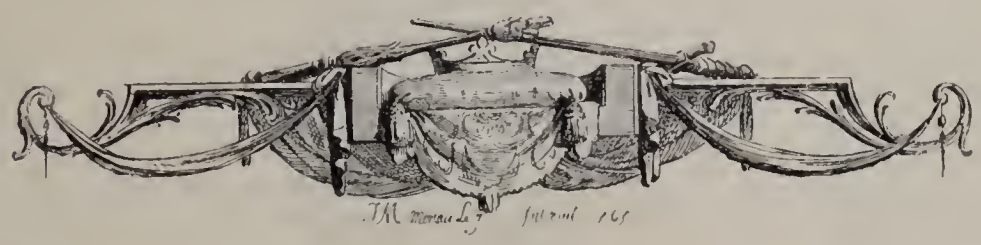
Enseignement, Écoles.

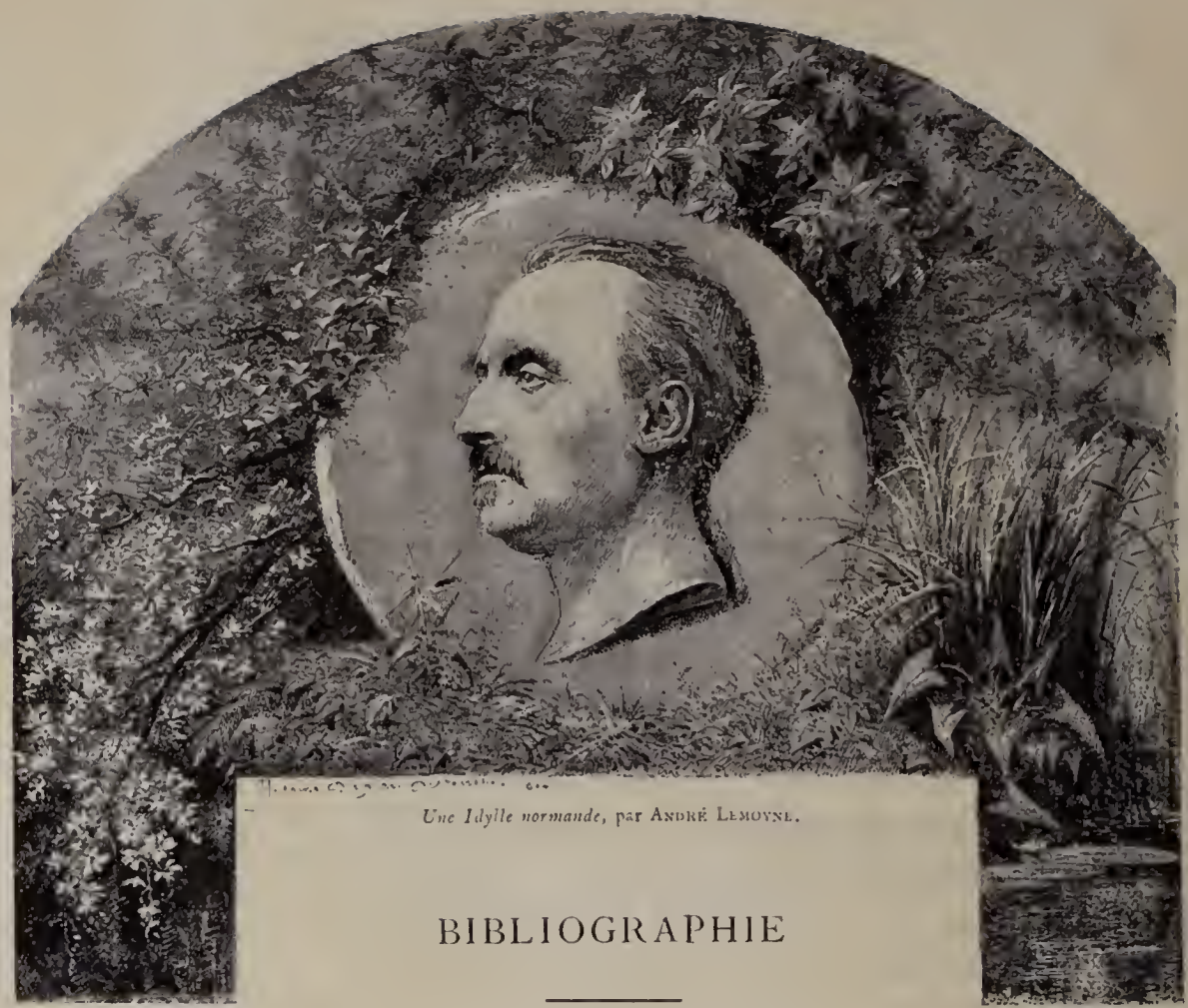
MM. A. Louvrier de Lajolais, président.
Dalloz, vice-président.
Corroyer, secrétaire.
le marquis de Biencourt.
Firmin-Didot (Alfred).

QUATRIEME SECTION

Finances.

MM. Christofle, président.
Gérard (baron), vice-président.
Jumelle, secrétaire.
Cohen.
Turquetil.





Une Idylle normande, par André Lemoyne.

BIBLIOGRAPHIE

Une Idylle normande. — Pensées d'un paysagiste, par André Lemoyne. Ouvrage couronné par l'Académie française. Un vol. in-4°, illustré par M. *Duplais-Destouches*. — Librairie Charpentier.

Cette œuvre du poète bien connu est en effet une fraîche idylle ensoleillée et fleurie, à travers laquelle court le récit doucement ému et dont la lecture laisse une saine impression, bien différente de celle qu'obtiennent nos romans à grande allure.

Les *Pensées d'un paysagiste*, groupées en complément de volume sous ce titre caractéristique, nous révèlent le secret de l'art auquel nous devons *la Légende des bois, les Chansons marines* et *les Charmeuses;* elles trahissent le rêveur épris de la nature qu'il aime à contempler longuement, en se laissant vivre sans autre souci que de se pénétrer de ses beautés et de les chanter.

L'œuvre complète nous est présentée aujourd'hui avec une édition nouvelle encadrée de fleurs, d'ornements et de paysages dus au crayon d'un jeune débutant ; M. Duplais-Destouches a su, avec beaucoup de bonheur, rendre les impressions du poète dans leur sincérité charmante ; c'est là un réel mérite auquel nous devons cette publication nouvelle, d'un ensemble harmonieux, et qu'apprécieront les délicats pour le plaisir desquels le poète et le dessinateur se sont unis avec un vrai succès, sans qu'il soit possible de dire quel est le plus decorateur des deux. — E. L.

Histoire de la céramique, par Édouard Garnier, ancien attaché à la conservation du musée de Sèvres; 1 vol. in-8° de 576 pages, orné de 176 gravures ; préface de M. Paul Gasnault. — Librairie P. Mame.

Je suis en retard de quelques semaines pour signaler l'apparition de ce remarquable volume de notre savant collaborateur M. Edouard Garnier. J'ajoute que je suis loin de m'en repentir, car ce retard même me procure le plaisir d'annoncer aux lecteurs de la Revue, en même temps que sa publication, le succès rapide qui a fait enlever en quelques jours la première édition de cet ouvrage. Phénomène rare pour un livre de cette nature, et qui suffit pour démontrer et l'autorité de l'écrivain et l'utilité pratique qu'il a su donner à son travail.

La tâche était cependant singulièrement épineuse. Présenter en un volume de moins de 600 pages l'histoire complète de ce bel art de la terre qui a produit tant d'œuvres merveilleuses ; raconter l'histoire des nombreuses écoles de céramique qui depuis la Chine et le Japon, depuis l'Egypte et la Grèce, jusqu'à l'époque contemporaine, ont donné naissance à mille procédés divers; classer, suivant un ordre méthodique, d'une clarté qui n'autorise aucune confusion, tous les spécimens connus des faïences et des porcelaines ; indiquer enfin les caractères propres à chaque fabrication et les moyens de reconnaître les pièces frauduleuses livrées aujourd'hui au commerce par des marchands sans scrupules, voilà assurément une besogne dont auraient pu être effrayés

Vase à décoration polychrome mate.
Époque ptolémaïque.

Faïence d'Anspach; décor imité de Rouen.

Faïence de Nevers, potiche à fond bleu.

Lecythus athénien.

Vase en porcelaine tendre de Sèvres (daté de 1757; fond rose Pompadour).

Porcelaine chinoise. *Aspersoir* à zones variées.

Faïence de Venise: plat à bordure repoussée en relief et à décor peint.

Vase en faïence de Perse.

Fleuron central d'une assiette de Rouen.

des hommes moins vaillants et moins sûrs de leur sujet que M. Edouard Garnier.

La céramique est devenue une véritable science, science d'autant plus difficile à acquérir qu'elle demande des connaissances approfondies en histoire aussi bien qu'en chimie, un flair spécial qui ne s'acquiert qu'avec le temps, un coup d'œil imperturbable, que peu de collectionneurs possèdent, et une patience à toute épreuve. Comment se reconnaître, en effet, au milieu des milliers de documents qui ne cessent de surgir, compliquant comme à plaisir les notions nécessaires pour distinguer la date d'un plat ou d'une tasse, et son origine précise? Nous parlions récemment ici même d'un ouvrage publié par la librairie Quantin sur la *Bibliographie céramique* et qui enregistrait des centaines et des centaines de volumes sur cette matière. Encore contenait-il nombre de lacunes! L'érudition la plus méticuleuse est venue pardessus le marché embrouiller les choses, de telle façon qu'il est à peu près impossible de voir clair dans ce dédale, et que le collectionneur qui n'aurait pas passé trente années de sa vie à étudier la question serait dans l'impossibilité de se prétendre connaisseur tout à fait avisé.

Brongniart, Riocreux, Albert Jacquemart ont bien, à la vérité, éclairci le mystère et posé les bases de cette terrible science céramique. Mais, ainsi que le dit M. Paul Gasnault dans la spirituelle préface qui accompagne l'ouvrage de M. Garnier, depuis lors beaucoup de documents nouveaux ont été mis au jour, des erreurs ont été découvertes.

« Le moment était venu, ajoute-t-il, de reprendre l'œuvre. Cette fois, c'est M. Edouard Garnier qui a eu le louable courage d'entreprendre le travail et de le mener à bonne fin, ses lecteurs en jugeront. »

L'*Histoire de la Céramique*, de M. Garnier, n'est pas simplement un livre de vulgarisation qui, par sa clarté, la netteté et la simplicité de ses divisions, s'adresse à tous les collectionneurs novices. S'il résume dans une forme excellente tous les travaux publiés jusqu'à ce jour, il offre en outre plus d'un chapitre inédit et donne la solution de plusieurs problèmes jusqu'ici vainement cherchés par les savants. Parmi les morceaux tout à fait nouveaux qu'il contient, il faut signaler le chapitre sur la céramique antique, dans lequel sont classés, décrits, analysés les procédés des anciens. En un quart d'heure de lecture, on se trouve absolument édifié sur tous les systèmes de vases imaginés par les Grecs, depuis l'*amphore*, le *stamnos*, la *calpis*, le *cratère*, jusqu'à l'*œnochoé*, le *lecythus*, le *canthare*, le *cyathus*, etc.; le chapitre sur la faïencerie parisienne, dont on n'avait jamais parlé; le chapitre sur la céramique anglaise qui n'était pas connue en France, et où l'on trouve les plus curieux détails sur la céramique parlante; le chapitre sur la Chine, dans lequel on apprend en quelques pages à distinguer les marques de la porcelaine chinoise, qui ne semblent si compliquées que parce qu'on n'en avait pas la clef.

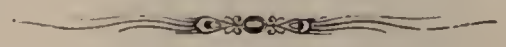
C'est d'ailleurs le précieux et grand mérite de M. Ed. Garnier de savoir dégager des broussailles de l'érudition les principes fondamentaux qui doivent servir de guides quand on s'aventure dans l'étude d'une science. Il est vrai que pour réussir dans une entreprise pareille, il faut être absolument sûr de soi. Il n'y a que les grands savants qui ont pu mettre la science à la portée du public. C'est ainsi que l'auteur de l'*Histoire de la Céramique*, par une analyse délicate des décors employés dans les fabriques de Rouen, de Nevers, de Moustiers, etc., parvient à en déterminer facilement les caractères généraux. Le chapitre consacré à la manufacture de Sèvres offre de véritables et importantes révélations. Ici l'auteur était sur un terrain que nul peut-être actuellement ne connaît mieux que lui. Pendant huit ans, il a été attaché à la conservation du musée de notre grande manufacture; il en a étudié les archives; il a vu de près les vieux ouvriers dépositaires des secrets maintenant perdus de la fabrication des porcelaines; il a reçu les leçons du célèbre Riocreux. Ce sont là des titres qui sont l'explication de sa haute compétence. En parlant de Sèvres il donne des documents entièrement inédits, notamment une note curieuse de Louis XVI, qu'il a trouvée aux Archives nationales. Mais ce qui est particulièrement intéressant, c'est la composition détaillée de la porcelaine tendre, qu'il reproduit tout au long, de cette fameuse porcelaine tendre qu'on ne sait plus faire aujourd'hui, et dont les rares spécimens atteignent dans les ventes des prix inouïs. On la trouvera à la page 483 de son livre, et nous pouvons affirmer que la recette de cette composition épargnera dorénavant bien des embarras à certains céramographes qui, par situation, devaient la connaitre et se sont trouvés parfois fort gênés de l'ignorer.

M. Edouard Garnier a exécuté lui-même les 170 gravures qui accompagnent le texte de son ouvrage. Ce sont des reproductions de pièces types, qu'il a soigneusement choisies dans les voyages entrepris par lui en vue de son *Histoire de la Céramique*, et qu'il a traitées avec un crayon aussi délicat que précis. Les beaux spécimens qui appartiennent à la reine d'Angleterre seront surtout vivement appréciés par les amateurs. Ces gravures, d'une harmonie discrète, sont comme une orchestration fine et pleine de goût pour ce volume que la librairie Mame a su revêtir de son élégance typographique habituelle, et qui, sous cette forme aimable, va devenir le manuel indispensable de tout amateur de céramique vraiment digne de ce nom. — VICTOR CHAMPIER.

L'Art, revue hebdomadaire illustrée, a publié dans son numéro du 5 février une intéressante étude de M. Aimé Giron, sur la *Fresque de la chapelle du château de Valprivas;* un très remarquable travail de M. Henri Monceaux sur les *Tapisseries de l'ancien chapitre d'Auxerre;* plus deux autres études : l'une de M. Ludovic Lalanne, sur une miniature italienne du xve siècle, et l'autre de M. Jules Loiseleur, sur une œuvre inconnue de Prudhon.

Ce numéro, qui est très illustré, renferme une charmante eau-forte d'Edm. Ramus : *Un Début à l'atelier*, d'après le tableau de Maurice Bompard, récemment acheté par l'Etat. *L'Art* est accompagné de son supplément le *Courrier de l'Art*.

L'Imprimeur-Éditeur-Gérant : A. QUANTIN.



COUPE GOTHIQUE DE LA FIN DU XVE SIECLE

(Tresor d'argent de Luenebourg)

BRACELET EN OR
(Maison Fontenay.)

LE ROLE DU BIJOU MODERNE

DANS LE COSTUME

PENDANT INDIEN EN OR
(Maison Bapst et Falize.)

Le grand mouvement de renouveau par lequel l'art industriel moderne est emporté emprunte les éléments de sa vigueur un peu partout. Il va chercher surtout dans les œuvres du passé son inspiration et son essor.

Il n'est besoin pour s'en convaincre que de regarder ces beaux produits qui sortent chaque jour des ateliers du forgeur de fer, du céramiste, du verrier, de l'ébéniste, du tisseur, du dentelier, du bronzier et de l'orfèvre, tout ce merveilleux ensemble enfin qui se surpasse lui-même à chaque nouvelle exposition.

Ces splendeurs ne sont-elles point des souvenirs plus ou moins apparents des ouvrages que nous ont légués les siècles passés? Tout l'art industriel moderne, en un mot, ne marche-t-il pas en avant, à pas de géant, en regardant en arrière? Et ces belles choses qui passent si rapidement des magasins dans nos demeures, car elles

répondent à nos désirs, elles entrent dans notre vie intime et s'y installent en amies, ne témoignent-elles pas ainsi de l'accord étroit qui existe entre la consommation et la production?

Seule, l'industrie de la bijouterie, bien que ses progrès depuis quarante ans aient été remarquables, tant au point de vue du goût que de celui de l'exécution, seule la bijouterie, dis-je, — et je parle en général — semble devoir rester étrangère à ce retour si accentué vers les traditions du passé.

Il peut être intéressant de rechercher les causes de cette singularité.

Je commencerai par constater que des tentatives nombreuses ont été faites dans la voie que je viens de signaler, et que ces tentatives ont suffisamment démontré que ce ne sont point les ressources et la connaissance du métier qui font défaut, et qu'il faut chercher ailleurs que dans l'insuffisance des moyens, ailleurs que dans l'ignorance ou l'incapacité des producteurs, puisque les ouvriers capables existent et que les moyens sont connus, la cause de cette apparente anomalie.

Je veux aller droit au but. La cause en est dans la mode.

Qu'un artiste s'amuse de nos jours à faire de petits pendentifs avec personnages ciselés et émaillés comme ceux qui sont conservés et que nous admirons dans nos musées, qu'il exécute l'équivalent de ces mignonnes et délicieuses créations, tout au plus arrivera-t-il à stimuler la curiosité de quelques-uns, au point de vue platonique. Mais d'acquéreur consentant à endosser le certificat d'origine moderne de l'œuvre, il n'en trouvera point.

J'irai plus loin. Que, sans s'inspirer aussi directement de ces petits chefs-d'œuvre, il tente d'introduire et de faire dominer le sentiment de l'art dans ses productions, — l'expérience en est journellement tentée, je le répète, — il réussira à satisfaire quelques esprits d'une tournure particulière en ce temps, mais dont l'espèce est tellement rare, relativement à la masse des consommateurs, que le résultat qu'il obtiendra sera nul, s'il n'est pas mortel pour ses intérêts.

Cela tient à ce que les bijoux n'occupent plus, dans les temps modernes, la place importante qu'on leur réservait aux siècles passés. Les pierres alors étaient rares, et seul l'intérêt qu'offrait un bijou lui constituait son mérite. Il étonnait par sa finesse, il charmait et captivait. Seigneurs et dames étaient jaloux de s'en parer, de l'admirer et de le faire admirer autour d'eux. Ils l'aimaient.

Absolument privilégié, le bijou faisait son solo dans le concert des ajustements féminins.

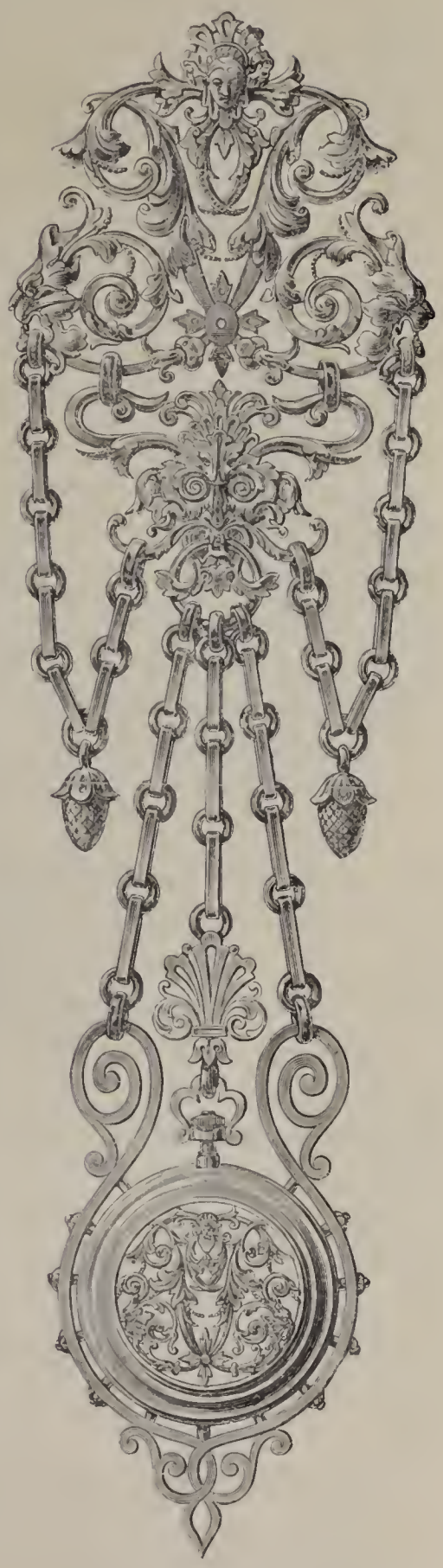
Dans la toilette moderne, il ne chante plus que sa partie d'ensemble. On

l'a relégué dans les chœurs. Au lieu d'en être l'objet intéressant, il n'en est plus que le complément.

A ce titre, il faut qu'il entre dans les exigences de la mode; à ce même titre, il faudra qu'il réunisse plus d'éclat et de richesse que de fins détails, de recherches minutieuses et d'intérêt. Il ne sera pas fait pour être examiné curieusement de près, mais on lui demandera de séduire à une certaine distance, d'attirer les regards, en produisant des points richement lumineux qui seront comme la note suprême d'un ensemble étincelant déjà par lui-même et... il deviendra joaillerie.

Au point de vue de l'harmonie générale, de l'ensemble gracieux que présente une jolie personne en tenue d'apparat, je ne trouve pas que cette nouvelle manière de voir soit une faute. J'ajouterai même que, expérimentalement, elle paraît plus logique que l'autre, car enfin il est bien difficile de se figurer, dans l'état actuel de nos mœurs, une dame couverte de bijoux qui demandent à être admirés de très près, livrant complaisamment ses épaules à l'examen approfondi et prolongé de tous les admirateurs de bonne volonté. Passons.

Donc de par la mode et de par les convenances, à tort ou à raison, la richesse a, dans la parure de nos dames modernes, pris la place de l'art. Voilà un point acquis. Mais elle ne l'a pas fait sans conserver une certaine élégance qui, pour n'être pas une manifestation de l'art pur, reste tout au moins celle du goût. Par cette transformation, le champ de l'action créatrice a été singulièrement rétréci; l'ouvrier



CHATELAINE EN OR ROUGE CISELÉ
(Maison Boucheron.)

s'est trouvé amené à délaisser une partie, la plus élevée à coup sûr, des ressources de son industrie, et à se renfermer dans le cercle étroit des nouvelles exigences. Et alors, au lieu de procéder du sculpteur, comme il l'avait fait au XVIe siècle, il a été amené tout doucement à concourir à la confection d'une toilette au même titre que la modiste.

Lorsque la joaillerie est élégante et d'une bonne facture, qu'elle remplit en un mot son rôle en conscience, la somme de goût et d'invention qu'elle comporte maintient encore les bonnes traditions dans une certaine mesure elle peut servir de refuge temporaire à cette intelligence du beau qui, dans un autre milieu et sous de nouvelles influences, devra se développer et se transformer encore. Mais souvent, trop souvent malheureusement, elle n'a d'autres mérites que sa richesse et son éclat.

PENDANT DE COL EN ARGENT
(Maison Sandoz.)

PENDANT D'OREILLE.
(Maison Boucheron)

En tout temps l'ensemble d'imitation a prévalu. Une fois un courant établi, tout le monde se met à le suivre tant bien que mal. Aussi le désir de s'orner de brillants est-il maintenant universel. Il n'est presque personne qui ne se croie meilleur aspect, meilleure façon, plus belle apparence avec une paire de boutons et un porte-bonheur en diamants qu'avec telle parure, soit en or, soit en émail, réunissant les qualités d'invention, de dessin et d'exécution.

Et le fait donne gain de cause à cette préférence, puisque toutes les admirations et tous les succès sont pour le roi diamant, et que l'audacieux qui oserait entrer dans un salon ornée — peut-on dire *ornée?* — d'une petite merveille d'art *ne produirait aucun effet* et en serait réduite à la portion congrue des compliments consolateurs de deux ou trois obligeantes amies.

Le fait est constant; il est indéniable, s'affirmant chaque jour davantage.

Partout l'objet, à raison de sa valeur intrinsèque et de sa puissance de scintillement, l'emporte sur le bijou qui n'a de précieux que le travail; partout la nature avec ses produits admirables en perles, diamants, saphirs, etc.,

est venue lutter contre l'artiste et l'a forcé de mettre bas les armes. Les belles pierreries ont pris toute la place. Elles règnent en souveraines, elles nous éblouissent, elles nous fascinent par leur aveuglant éclat, jusque dans les réunions intimes.

Et voilà la raison pour laquelle nos artistes ne *peuvent* plus faire ce qu'ont fait leurs grands aïeux industriels; voilà pourquoi le bijoutier disparaît et fait place au joaillier.

E. Fontenay.

MARTEAU DE PORTE EN ARGENT OXYDÉ NOIR, AVEC CHARNIÈRES, CLOUS ET RIVETS EN OR ROUGE POLI.

(Maison Boucheron.)

LES MANUFACTURES NATIONALES

SÈVRES

II[1]

LA PORCELAINE TENDRE

IEN que la composition de la porcelaine tendre ou, pour parler plus exactement, de la porcelaine française[2], ait été à peu près la même dans toutes les fabriques dont nous avons rapidement esquissé l'histoire, il existait cependant, ainsi que nous l'avons dit, des différences assez sensibles dans le dosage des matières employées; il y avait surtout des *tours de mains* particuliers qui modifiaient d'une façon appréciable les résultats obtenus.

La pâte de la manufacture de Sèvres était évidemment de beaucoup supérieure, sous le rapport de la blancheur et de la plasticité, à celle des

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 2e année, p. 101.

2. C'est seulement en 1784 que le nom de *porcelaine tendre* apparaît pour la première fois dans les documents qu'il nous a été donné de consulter. Cette expression de *tendre* ne s'applique pas à la qualité de la pâte, mais à la nature de la couverte ou vernis, qui se laisse facilement rayer par l'acier, et à la faible résistance de cette porcelaine à l'action d'une haute température comparativement à celle qu'y présente la porcelaine dure.

fabriques qui l'avaient précédée ou qui l'ont suivie, et c'est à cette supériorité incontestable, autant qu'à la perfection de sa décoration, que la nouvelle porcelaine dut la célébrité qu'elle conquit si rapidement. Il est souvent bien difficile d'établir une différence sensible, sous le rapport artistique, entre la décoration des porcelaines de la manufacture privilégiée et celles des fabriques rivales; parmi celles-ci il en était, en effet, qui possédaient des peintres d'un talent réel, pouvant lutter avantageusement avec les artistes de l'établissement royal; souvent même, quelques-uns de ces derniers, attirés par l'appât d'un gain facile, ne se refusaient pas, malgré la sévérité des règlements, à prêter leurs pinceaux à des industriels qui exploitaient à l'étranger la renommée que la porcelaine française venait d'acquérir.

Mais s'il est permis d'hésiter quand on ne considère que le décor, aucune confusion n'est possible si on examine ces porcelaines au seul point de vue de la pâte. Rien n'égale leur blancheur laiteuse, leur couverte pure et limpide qui ne forme jamais une épaisseur vitreuse, et dans laquelle les couleurs entrent et se fondent avec une douceur infinie. Aucune matière ne pouvait mieux convenir à cet art fin et délicat de la dernière moitié du XVIIIe siècle qui, malgré sa frivolité et ses mièvreries souvent plus apparentes que réelles, n'en a pas moins créé des œuvres admirables, bien françaises, et dans lesquelles nos artistes ont montré non seulement la souplesse et la fécondité de leur talent, mais aussi leur science et leur profonde habileté.

Il est profondément regrettable que la fabrication de cette porcelaine inimitable, qui a élevé si haut le drapeau de notre industrie nationale au siècle dernier, et qui reste encore aujourd'hui comme le témoignage le plus éclatant de la perfection à laquelle peut atteindre l'art de la céramique, ait cessé aussi bien à Sèvres que dans les rares fabriques qui en avaient conservé la tradition. Nous souhaitons vivement qu'on la reprenne quelque jour et nous croyons utile, autant pour donner à nos lecteurs des notions exactes sur la composition, généralement peu connue, de la porcelaine tendre, que pour aider plus tard, si faire se peut, à la renaissance de cette belle fabrication, de publier ici des extraits d'une note assez détaillée que nous avons trouvée dans un *Mémoire* inédit conservé aux Archives[1]; certains détails importants qui s'y trouvent consignés ne sont indiqués dans aucun des traités écrits sur la matière et c'est là surtout ce qui nous fait espérer que la publication en sera bien accueillie.

1. *Arch. nat.*, o^1 2061.

Mémoire que Monsieur le Directeur général, commissaire du Roy, a demandé aux Directeur et Inspecteur de la Manufacture des porcelaines de Sa Majesté, contenant en détail toutes les dépenses à faire avec le plus d'économie.

PORCELAINE TENDRE

Composition pour une cuite de 6,264 livres

Savoir :

3,860 l.	de sable de Fontainebleau à 6 d. la livre. . .	99#	»
1,200 l.	de cristal minéral ou salpêtre; 2 cuites. Les cuites se font à l'Arsenal à 17 sols la livre. .	1,020#	»
	Pour un droit de certificat.	»	14s
	Futailles.	7#	4s
	Voiturier.	8#	»
438 l.	de sel marin à 2 sols la livre.	43#	16s
222 l.	de soude d'Alicante à 9 sols.	99#	18s
222 l.	d'alun de Rome à 16 sols.	166#	10s
222 l.	de gypse ou rognures d'albâtre à 2 sols. . .	22#	4s
6,264 livres.		1,467#	6s

« Il paraît donc que la porcelaine tendre ne reviendrait qu'à environ 4 s. 6 d. la livre ; mais, à cause du déchet provenant de l'évaporation qui se fait en cuisant et d'une perte dans l'épluchage quand le tout est en fritte, on la portera à 6 sols la livre pour éviter les fractions.

« On mêle bien toutes ces parties ensemble ; lorsque le mélange est parfaitement bien fait, on en forme une couche d'à peu près un pied d'épaisseur sur un banc de sable, sous le four de fritte ; on fait un feu gradué pendant environ cinquante heures ; on pousse le four jusqu'au degré de couleur de citron. Il faut observer de le ménager beaucoup lorsqu'il est parfaitement rouge jusqu'à l'instant de le quitter ; il faut que la fritte soit bien blanche sans cependant être trop vitrifiée ; s'il se trouve des parties de fritte rougeâtres, c'est un signe assuré du trop peu de feu qu'elle aurait eu ; alors on repasse ces mêmes parties rougeâtres au four prochain et on les place sur la nouvelle composition.

« On pile ces matières que l'on voit suffisamment frittées et quand elles sont réduites en poudre, on fait la composition suivante :

« On prend 900 livres de fritte en poudre que l'on met dans les tinettes

du moulin avec 300 livres de marne d'Argenteuil; le tout étant bien broyé ensemble, l'espace d'environ trois semaines, forme une pâte liquide que l'on fait sécher dans des auges destinées pour cela; lorsqu'elle est sèche, on la porte au blutoir pour l'écraser avec des cylindres à main et la bluter, et ensuite on la porte dans un endroit où on forme des *ballons* en l'imbibant avec de l'eau seulement; c'est ce qu'on appelle *pâte neuve*.

« Les parties de pâte provenant des répareurs, tourneurs et unisseurs, se réduisent en poudre, et pour les faire resservir utilement on les mêle avec un tiers de pâte neuve; pour imbiber le tout et lui donner du liant pour mouler tous les grands objets et la platerie, on se sert de l'*eau bouillante* et du *savon vert;* on se sert aussi de ce moyen pour la pâte neuve quand on la destine à mouler de grands objets et la platerie; sans cela elle n'y serait pas propre. On appelle cette pâte *chimisée*.

« ...Cette pâte, comme on en peut juger, est une espèce de verre opaque et de cristal, composée de sable et de différents sels; elle est naturellement fusible et facile à se déformer; pour remédier à cet inconvénient, on a toujours fait à chaque pièce des supports de la même pâte et surpassant ordinairement en poids celui de la pièce moulée, puisque ces supports, destinés à empêcher que les pièces ne se déforment, doivent être du double plus épais que la pièce qu'ils supportent. Cette pâte, qui est la même que celle des pièces, est perdue quand elle sort du four où elle a cuit avec la pièce de porcelaine; elle a pris la même retraite et elle ne sert plus qu'à jeter.

« Avant qu'on eût pris le parti de fabriquer cette pâte à la manufacture, le sieur Gravant, entrepreneur, qui la fournissait, en a livré en une seule année pour plus de 80,000 livres et alors l'inégalité de cette pâte, dont le directeur actuel a été témoin, constituait la manufacture dans une perte de plus de moitié des pièces fabriquées qui tombaient au rebut, malgré la précaution qu'on a toujours eue de mouler les pièces au moins du double de l'épaisseur, autrement elles se gerceraient et tomberaient toutes au rebut; il en arrive bien souvent malgré cette précaution.

« Quand les pièces moulées sont sèches, elles passent entre les mains des tourneurs répareurs et unisseurs qui, chacun en ce qui le concerne, les travaillent et les terminent, ce qui demande autant de temps que pour les travailler en terre, bien différents des répareurs en porcelaine dure et sculpture, qui travaillent une terre molle et qui les réparent comme ils veulent. Ici un coup d'outil donné mal à propos cause un malheur irréparable.»

Voici maintenant quelle était la composition de la couverte de cette porcelaine à la manufacture de Sèvres; les pièces en biscuit étaient émaillées par

arrosement et non par trempage comme cela se pratique le plus ordinairement pour la porcelaine dure.

Composition pour une cuite de 234 livres

Savoir :

67 l. 1/2 sable de Fontainebleau à 6 d. la livre. . .	1# 13s 9d
90 l. littarge à 10 s.	45# » »
24 l. sel de soude à 2# 12s.	72 8s »
22 l. 1/2 caillou noir ou pierre à fusil pris à Bougival, à 6 d, la livre.	» 12s »
30 l. potasse à 13 s.	19# 10s »
234 livres.	129# 3s 9d

« On mêle toutes ces matières ensemble et après les avoir passées au crible, on les met dans soixante creusets; on les place sous le four de biscuit de porcelaine tendre et quand on les retire, on les casse; on épluche bien scrupuleusement le cristal, on le pile au moulin; ensuite on le broye comme la pâte avec de l'eau, et pour l'employer on y met du vinaigre blanc qui le fait adapter ou prendre facilement sur la porcelaine en biscuit.

« Il paraîtrait que la couverte de la porcelaine tendre, à raison des matières qui composent une cuite de 234 livres pesant et qui coûtent environ 129 l., ne devrait revenir qu'à environ 11 s. la livre; mais on compte environ un tiers de déchet tant par l'évaporation des sels que par toutes les parties que l'on ne peut pas détacher des creusets, et, en partant de ce principe, la couverte reviendrait à environ 16 s. 6 d. la livre. »

Ainsi qu'on le voit, cette porcelaine — que Brongniart avait justement appelée *artificielle,* en opposition avec la porcelaine dure ou kaolinique dont les éléments constitutifs sont employés tels qu'on les trouve à l'état naturel et après leur avoir fait subir simplement les opérations du broyage et du lavage — était une sorte de vitrification d'une texture tellement fine et serrée que les parties non émaillées présentent au toucher une douceur et une sorte de velouté qui suffisent presque toujours à la faire reconnaître.

Mais ce qui, par-dessus tout, constituait la supériorité de la pâte tendre, c'est la glaçure et la richesse de tons qu'elle communiquait aux couleurs qui semblent ne faire qu'un avec l'émail dans lequel elles sont pour ainsi

dire entrées et avec lequel elles ont fondu[1]. Aussi la nouvelle porcelaine offrit-elle aux décorateurs de Vincennes, habitués à toutes les élégances et à toutes les finesses de la peinture sur éventails et sur émail, des ressources inattendues dont ils surent bientôt tirer parti pour créer ces merveilles de goût et de délicatesse artistique qui placent les porcelaines françaises du siècle dernier au premier rang des produits de l'industrie céramique.

VASE GUIRLANDES[2].

Sous la direction intelligente de Duplessis et de Bachelier les imitations des porcelaines du Japon et de la Saxe, qui avaient marqué les débuts de la manufacture privilégiée, font place à des œuvres essentiellement françaises de forme et de décoration; Boucher et Vanloo fournissent des dessins d'après lesquels d'habiles sculpteurs exécutent des statuettes et des groupes qui deviennent si vite à la mode, malgré leur prix relativement élevé, qu'il

1. C'est là un des signes distinctifs de cette porcelaine, et c'est ce qui, à défaut d'autres caractères, peut servir à la faire reconnaître. Quand on regarde une porcelaine tendre à jour de façon que la lumière frappe moitié sur une partie peinte et moitié sur une partie blanche, on n'aperçoit aucune différence dans la glaçure ou vernis des deux parties; tout est de la même limpidité.

2. Ce dessin et les suivants ont été exécutés d'après les modèles en plâtre conservés à la manufacture de Sèvres.

est impossible de satisfaire à toutes les demandes, et les souverains étrangers envient à Louis XV le grand service de table, fond *bleu céleste,* décoré de fleurs, qui n'a pas coûté moins de soixante mille livres et que le roi, à l'époque des fêtes de Noël, en 1753, fait exposer dans les appartements de Versailles.

VASE CLODION.

VASE LÉZARD.

Depuis quelques mois, un arrêt du Conseil, daté du 19 août 1753, avait réorganisé la Société sur de nouvelles bases en limitant à douze années la durée de son privilège. Le principal intéressé, le marquis de Fulvy, était mort en 1751, et la Compagnie, obligée de rembourser à sa succession les parts d'actions et de bénéfices qui lui revenaient, se trouvait dans une situation difficile. Le roi s'intéressa alors pour un tiers dans l'exploitation et se déclara le protecteur de la manufacture, qui prit le titre de *Manufacture royale des Porcelaines de France;* il l'autorisa en outre à marquer de son chiffre les pièces qu'elle fabriquerait dorénavant.

A cette époque, les ventes ne s'élevaient pas à plus de 115,000 livres par an, et le roi avait dû chaque année donner un secours ou subvention qui montait à la somme de 30,000 livres.

Ce que l'on appelait les secrets de la fabrication devinrent, du consentement unanime des intéressés, la propriété du roi, qui en réserva la connaissance exclusive à ses seuls agents. On nomma comme directeur un homme intègre et intelligent, Boileau; on institua un commissaire royal, et l'on adjoignit au personnel artistique, Falconet, sculpteur du roi, académicien, qui prit la haute direction des travaux de sculpture, et Genest, peintre de talent, qui fut nommé chef des peintres sous la direction de Bachelier.

La fabrication prit alors un développement considérable; le local dont on pouvait disposer à Vincennes devenait tout à fait insuffisant, et la Com-

pagnie, poussée en outre par le désir de rapprocher la manufacture du séjour habituel du roi, dut chercher un nouvel emplacement. On fit, à Sèvres, l'acquisition d'un terrain dont la situation, entre Paris et Versailles, répondait au but proposé; les travaux de construction furent poussés avec

VASE BACHELIER.

VASE DUPLESSIS A TÊTES D'ÉLÉPHANTS.

activité et, au mois d'août 1756, la manufacture y fut transportée et solennellement installée.

C'est alors que furent fabriqués les beaux vases d'ornement à fond *bleu de roi* ou *bleu de Sèvres* qu'aucune manufacture rivale ne pouvait produire et qui, au début, se vendirent à des prix inconnus jusqu'alors[1], les porcelaines à fond rose carné connu sous le nom de *rose Dubarry* ou mieux *rose Pompadour,* si prisées en Angleterre, et dont les collections de Buckingham-

1. « ...Les ouvrages de peinture paraissent déjà portés à une grande perfection, dit le duc de Luynes à la date du 9 juin 1757; le blanc y est fort beau; mais l'inconvénient jusqu'à présent est la trop grande cherté. La peinture bleue augmente cette cherté considérablement et c'est dans cette espèce de porcelaine qu'ils débitent davantage. Un vase pour mettre des fleurs dans une chambre s'y vend 25 louis, une tasse à café avec la soucoupe, 2 louis... » Le mois suivant il ajoute : « ...On espère pouvoir diminuer bientôt le prix actuellement trop considérable des porcelaines de cette manufacture; malgré ce prix, le débit en est si grand que le nombre des ouvriers qui y est actuellement n'y peut suffire; l'interruption des ouvrages de Dresde (exactement de Meissen) augmente ce prix... »

Palace et de Windsor-Castle possèdent de si merveilleux spécimens, la table composée de cinq pièces admirablement peintes que le roi envoyait au sultan à Constantinople, les services de table, — le service vert offert par Louis XV au roi de Danemark, — les *cabarets* et les *tête-à-tête,* et ces mille petits objets de fantaisie dont la mode s'était emparée, tabatières, boîtes à fiches, bonbonnières, boutons d'habits, étuis à aiguilles, dés à coudre, pommes de cannes, pots à pommade et à rouge, boîtes à *mouches,* etc., d'un usage journalier et que leur fragilité a rendus si rares aujourd'hui.

Malgré cet état de prospérité apparente, il s'éleva entre le commissaire royal et la Compagnie un différend dont les suites amenèrent la dissolution de la Société. Les actionnaires, peu satisfaits des résultats financiers de l'entreprise, voulurent obtenir du roi de nouvelles concessions et des subventions annuelles; mais, à la suite d'une enquête, leurs réclamations parurent si peu fondées que le ministre jugea à propos de n'y donner aucune suite, malgré la menace qu'ils firent de se retirer. Le roi, au contraire, sur l'avis de son conseil, ordonna de leur rembourser leurs parts et devint ainsi, en 1760, seul propriétaire de la manufacture à laquelle il accorda une subvention annuelle de 96,000 livres, payables par douzièmes sur le trésor royal. Boileau fut maintenu à la tête de l'établissement qu'il avait si bien dirigé jusqu'alors.

Malgré sa supériorité incontestable au point de vue artistique, la *porcelaine de France* était d'une qualité médiocre dans ses applications aux usages domestiques; sous ce rapport elle ne pouvait rivaliser avec les porcelaines dures importées de l'extrême Orient ou avec celles qui venaient d'Allemagne. A deux reprises différentes des ouvriers étrangers avaient offert de vendre à la manufacture royale les secrets de la fabrication de Meissen, mais il manquait toujours la matière première dont la présence n'avait pas encore été signalée en France, et les tentatives faites alors avaient été infructueuses malgré les dépenses considérables qu'elles avaient occasionnées.

En 1763, la découverte de quelques traces de kaolin dans les environs d'Alençon appela de nouveau l'attention sur la possibilité de trouver en France des gisements plus considérables; des notes et des instructions furent envoyées partout et quelques années après on reconnut les magnifiques carrières de Saint-Yrieix; une nouvelle période commença alors et la fabrication aussi bien que la décoration furent sensiblement modifiées.

ÉDOUARD GARNIER.

(*A suivre.*)

CÉRAMIQUE

GRANDE COUPE EN PORCELAINE

(Hauteur 1 mètre)

COMPOSITION ET DESSIN DE MM. CAVAILLÉ-COLL ET ROUILLARD, SCULPTURE DE M. BRACONNOT

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

A PROPOS

DE

L'ENQUÊTE SUR LES INDUSTRIES D'ART

UNE MANUFACTURE MODÈLE

aucune époque, l'amour du luxe n'a peut-être été plus général qu'aujourd'hui.

L'accroissement de la richesse publique, la rapidité avec laquelle les fortunes s'établissent, les conditions nouvelles d'une société démocratique, l'égalité des classes se manifestant par l'uniformité du costume et du mobilier, l'envie de paraître et d'éblouir, tout favorise ce penchant universel pour ce qui est fastueux, pour ce qui constitue le bien-être et le confortable de la vie. La mode elle-même s'en est mêlée, et la passion de notre temps pour l'archéologie mobiliaire, pour les antiquailles et les bibelots, a répandu jusque dans les classes bourgeoises le goût des belles choses, a éveillé des curiosités artistiques, a développé des désirs nouveaux pour le superflu élégant et aimable qui est le signe d'un certain raffinement intellectuel.

Peut-on dire que l'art ait gagné à cette expansion du luxe? Le goût est-il devenu plus pur, plus délicat, plus difficile? La production des œuvres modernes s'est-elle signalée par un travail plus remarquable, plus parfait?

Malheureusement non!

A mesure que le nombre des consommateurs augmente, les producteurs assaillis par les commandes, condamnés à une exécution trop rapide par la nécessité d'y satisfaire, s'abandonnent aux exigences d'une clientèle pressée de posséder, capricieuse et parfois indécise dans ses désirs.

Aussi de toutes parts s'élève maintenant dans notre pays un grand cri d'alarme en présence de la concurrence étrangère qui devient chaque jour plus menaçante. On réclame des musées industriels, des écoles professionnelles pour nos ouvriers et nos artistes. On veut reconquérir par tous les moyens cette suprématie incontestée qu'eut jadis l'industrie française et qui a fait notre gloire. Les pouvoirs publics s'associent à ce mouvement et la création de commissions d'enquêtes chargées d'étudier les causes du mal dont souffre l'industrie française prouve avec éclat à quel point on a compris la nécessité de redoubler d'efforts pour maintenir notre rang parmi les nations rivales.

La commission nommée par M. Antonin Proust, il y a quelques semaines, alors qu'il était ministre des arts, fonctionne régulièrement à l'heure qu'il est, et d'ici peu de temps nous saurons par son rapport à quoi nous en tenir sur les idées que les chefs de nos industries peuvent avoir relativement aux raisons de la décadence ou de l'inertie actuelles. A la vérité, la cause est depuis longtemps instruite et jugée. Les sociétés de l'Union centrale et du Musée des arts décoratifs ont indiqué la voie à suivre pour réagir contre d'inquiétantes habitudes de travail. Des musées et des écoles, voilà le remède que tous ont signalé. A cet égard, il n'y a guère qu'un avis unanime. Mais sous quelle forme doivent être organisés ces musées?

De quelle manière convient-il que ces écoles distribuent l'enseignement? Tel est le point sur lequel il est possible que l'enquête apporte des lumières nouvelles.

Il est certain, en effet, que malgré la bonne volonté, l'entrain, le dévouement des hommes généreux autant que perspicaces, qui se sont voués à cette tâche du relèvement des industries d'art en France, on est loin d'atteindre à un résultat. Pourquoi? c'est que précisément si chacun se rend compte du mal qui existe, il est bien difficile de dire à coup sûr le moyen de le guérir.

Des musées, des écoles de dessin, cela est parfait! Mais on comprend vaguement que ce ne sont point des panacées infaillibles, et que l'art est une fleur qu'on ne fait point éclore par des moyens mécaniques, si bon jardinier qu'on soit. Il est d'autres remèdes auxquels on doit songer.

Si notre époque ne montre pas généralement dans les œuvres d'art appliqué à l'industrie la même perfection que dans les siècles passés, quelles sont les causes de cette décadence?

Elles sont de plusieurs sortes.

La principale, c'est l'obstination que montrent un grand nombre d'ama-

teurs de ne vouloir pour meubler leur demeure que des copies d'objets anciens. Pour quelques-uns l'amour du passé est devenu un fétichisme fanatique. Certes, nul plus que nous n'admire les belles œuvres des grandes époques, alors que les artistes les plus illustres, ne se réfugiant point dans des spécialités étroites, vivifiaient toutes les productions industrielles de leur génie. Nul plus que nous n'est empressé à étudier et à donner en exemple les œuvres d'ébénisterie, d'orfèvrerie, de céramique, les tissus que la main des maîtres a illustrés par la grâce et la pureté du style, la perfection du travail, la délicatesse irréprochable du goût. Mais doit-on s'immobiliser dans une admiration circonscrite? Le domaine du beau ne serait-il donc pas un champ sans limites ouvert à l'idéal de l'homme, et ne faut-il pas craindre que si, par lassitude, défiance de nous-mêmes, ou inertie, nous cessions de le féconder, il ne se stérilise bientôt et ne refuse de nous livrer jusqu'aux fruits habituels que nous nous contenterions de lui demander?

Le sentiment du beau ne se maintient qu'à la condition d'être sans cesse aiguillonné par l'imagination. Or l'imagination s'atrophie si elle ne s'exerce sans cesse sur des sujets nouveaux. Que résulterait-il de cette manie persistante qui consiste à ne s'entourer que de meubles d'anciens styles, que de copies plus ou moins serviles? D'une part, les dessinateurs de l'industrie ne chercheraient qu'à puiser des documents de décoration dans des cabinets d'estampes, exécutant des combinaisons de dessin comme on a des mécaniques à combinaisons arithmétiques. D'autre part, l'unique préoccupation des fabricants se porterait vers l'imitation des objets anciens, pour en arriver peu à peu, faute de tenir en éveil leurs facultés créatrices, à méconnaître, à travestir les lois du goût d'où sont sortis ces magnifiques modèles.

Eh bien, nous croyons qu'il est temps de faire cesser le malentendu qui existe actuellement, dans l'industrie, entre les producteurs et les consommateurs. Il faut que le public comprenne qu'un fabricant est un écho qui répond au bon ou au mauvais goût des acheteurs par des productions de bon ou de mauvais goût. Ainsi que le disait si bien le comte de Laborde, dans son célèbre *Rapport sur l'exposition de 1851* : « Faire du bon goût, sans y être sollicité par la demande, serait sublime; mais industriellement parlant, ce serait d'un niais, et l'envie en a vite passé à ceux qui l'ont tenté. » D'un autre côté, le fabricant, à son tour, doit se persuader de cette vérité à savoir qu'il dépend beaucoup de lui que l'éducation artistique du public prenne promptement de l'essor, et que tant qu'il se bornera à montrer à celui-ci du style ancien, il y a bien des chances pour que le style ancien soit le seul en faveur.

Cette éducation artistique demande-t-elle un si long apprentissage qu'on le suppose?

Nous ne le pensons pas. Et il y a une raison pour que le public se rende compte, d'ici peu de temps, de la supériorité manifeste qu'il y a à commander, à posséder une œuvre d'art, un ameublement d'une forme nouvelle, qui soit adaptée au goût individuel de chacun, qui soit, en un mot, le reflet d'un tempérament et d'un caractère, au lieu d'être la reproduction uniforme d'un objet ancien, d'un modèle devenu banal, tant beau soit-il, à force d'être répété.

Cette raison, c'est son intérêt.

C'est son intérêt, en effet, absolument comme c'est l'intérêt d'un collectionneur de tableaux de n'admettre point dans sa galerie des œuvres qui ne seraient que des copies de maîtres. Le jour viendra, et il n'est pas bien éloigné, où ce que l'on estimera surtout dans la décoration intérieure d'une maison, ce sera l'originalité des formes, l'harmonie architecturale de l'ensemble, le choix délicat d'un ameublement répondant aux conditions de milieu, de lumière, d'ordre et d'équilibre. La mode du bibelot aura passé, parce que le bibelot lui-même sera devenu introuvable, ou sa provenance tellement suspecte à cause des imitations sans nombre, qu'on préférera renoncer à cette dangereuse estampille de raffinement. Et alors on ne demandera plus à ce qui est beau un brevet d'ancienneté pour le déclarer tel. On s'évertuera à le distinguer. On fera ce que faisaient nos pères, qui ne s'inquiétaient pas de savoir si tel meuble datait de cent cinquante ans, si tel service d'argenterie remontait aux croisades, mais exigeaient qu'il fût élégant, et stimulaient ainsi, créaient des artistes.

Voici maintenant la grosse objection qui se présente. « Soit, dira-t-on; on peut admettre que le public comprendra l'avantage de s'entourer d'un ameublement original, bien composé, bien exécuté, et tel enfin que sa valeur, au lieu de diminuer avec le temps, s'accroîtra, ainsi qu'il arrive pour les tableaux. Mais ce public, où le prendra-t-on? Il ne pourra jamais être que restreint, car elles seront toujours en petit nombre, les personnes ayant assez de fortune pour commander de véritables œuvres d'art. »

C'est ici que nous réclamerons l'attention toute spéciale du lecteur pour lui exposer le projet d'un établissement qui, s'il était fondé, comme nous le souhaitons, répondrait aux exigences de la situation et résoudrait peut-être le problème.

Et d'abord il faut poser ce principe qu'explique si bien Charles Blanc

DÉCORATION DES APPARTEMENTS

MODÈLES DE PANNEAUX

COMPOSITION ET DESSIN DE CH.-P.-J. NORMAND (1765-1840)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

dans sa *Grammaire des arts décoratifs,* quand il dit : « Les lois du goût ont cela d'heureux qu'elles s'accommodent parfaitement aux divers états et qu'elles sont applicables à tous les degrés de la fortune. Bien qu'il soit un raffinement de la raison et qu'il suppose une certaine aristocratie dans la manière de sentir, le goût n'a pas besoin de la richesse, et la distinction des sentiments n'a rien d'incompatible avec la simplicité des conditions et des mœurs. Cela veut dire que le goût, dans les matières qui nous occupent, n'est que la notion délicate des rapports entre les hommes et les choses, qu'il peut conséquemment se trouver partout, et rendre intéressante une habitation modeste aussi bien que les plus magnifiques palais. »

Ainsi la beauté d'un objet est donc complètement indépendante de la richesse de sa matière. On peut avoir un beau meuble, de style pur et de fabrication soignée, sans qu'il soit forcément pour cela d'un prix très élevé. Voilà qui est hors de conteste.

Mais est-il possible, dans l'état actuel de l'industrie, de trouver, soit des meubles, soit des objets quelconques d'ameublement, qui remplissent ces conditions sans être du même coup relativement assez coûteux ?

Évidemment non. Et la cause en est malheureusement trop simple. Pour ne parler que du meuble, les fabricants qui sont réputés parmi les meilleurs et les plus distingués sont dans l'impossibilité manifeste d'exécuter des ouvrages de style étudié sans que, par la qualité même du travail, le fini de l'exécution, les maquettes préparatoires, les modèles du dessinateur, etc., ces ouvrages ne leur coûtent à eux-mêmes beaucoup d'argent. Ils sont par conséquent condamnés à n'avoir qu'une clientèle riche et peu nombreuse. Quant au public de moyenne fortune, le voilà effrayé d'avance, et, en quête du bon marché, à la recherche de grandes maisons de commerce, des magasins de nouveautés, qui lui fourniront des meubles d'un modèle courant, d'une uniformité désespérante, copies d'un goût contestable quand il n'est pas exécrable. Le public s'en contente, et comment pourrait-il faire autrement ?

C'est parce qu'il avait saisi les difficultés de ce cercle vicieux que le comte de Laborde, — que nous citions tout à l'heure, et qui a traité ces questions si complexes avec tant de lumineuse philosophie, — c'est pour cela, disons-nous, qu'il avait proposé la création d'une grande manufacture modèle qui aurait été chargée de répandre dans toute l'industrie les plus parfaits exemples, pour les applications les plus variées. Ce qu'on a fait à Sèvres pour la céramique, aux Gobelins et à Beauvais pour la tapisserie, le comte de Laborde aurait souhaité qu'on le fît pour les grands et petits meubles.

Élever l'industrie ou l'art appliqué à son apogée, c'est-à-dire propager le grand luxe, afin qu'il descende de ces hauteurs toute une industrie privée imbue d'un même amour de perfection, telle était la première part de la mission qu'il assignait à cet établissement ; faire descendre l'art jusque dans les produits les plus infimes de la fabrication la plus grossière, afin qu'il remonte de ces bas-fonds dans l'industrie modeste de nos villages, telle était la seconde part. « Le premier soin de la grande manufacture, disait-il, sera donc l'étude des meubles au point de vue de leur destination variée, depuis la salle d'apparat et de réception jusqu'au vestibule d'entrée, en traversant les salles de bal, les galeries, les salons, la salle à manger et les petits appartements dans lesquels se traduisent toutes les exigences de la vie privée, depuis le boudoir jusqu'au galetas du valet de limier. Les modèles qu'elle exécutera, ceux qu'elle livrera à l'industrie, seront la traduction de ce compromis nécessaire et sensé entre l'art et l'usage, entre l'art et les moyens d'exécution, et ils devront atteindre cette harmonie, cette grâce, cette beauté même qui ressortent des justes proportions et peuvent se traduire en toutes choses. »

Cette idée d'une manufacture modèle, cette idée excellente qui établit en quelque sorte, entre les divers échelons du luxe un lien nécessaire et profitable à l'art, un des plus estimés et des plus habiles fabricants de Paris veut la reprendre aujourd'hui, et la reprendre en la transformant, en lui donnant des applications conformes aux habitudes de notre société moderne.

Depuis de longues années cet artiste distingué, que nous ne nommerons point pour ne pas effrayer sa modestie, mûrissait un projet qu'il a étudié dans les moindres détails avec cette science pratique des choses, cette minutieuse patience, ce sentiment éclairé de tout ce qui touche aux grands intérêts de l'art dont témoignent hautement et le renom de sa maison et les œuvres qui portent le cachet de son goût. Il n'est pas jusqu'à la construction de la manufacture, à la distribution des ateliers, à l'aménagement des salles d'exposition, au recrutement du personnel, qui n'aient été l'objet de ses méditations. Nous avons vu chez lui un modèle en maquette de cette manufacture, exécuté sur ses indications, et dont les devis sont établis. Rien n'est livré au hasard ; le sort des dessinateurs et des ouvriers attachés à l'établissement sera lié à sa propre fortune, au moyen d'une caisse de retraite organisée avec autant de tact que de sagesse. Il n'a pas oublié non plus l'école d'apprentis qu'il rêve de former et qui serait vraiment une école professionnelle ayant chaque jour sous les yeux les exemples des contremaîtres.

Car c'est là, en définitive, le point important, trop souvent négligé par

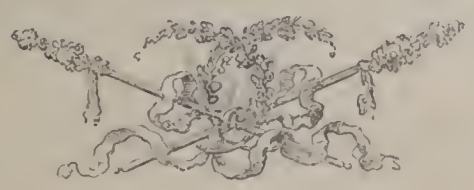
ceux qui se sont voués à cette étude du relèvement de nos industries nationales; c'est sur cette question relative aux écoles professionnelles et aux résultats que celles-ci ont obtenus avec leur organisation actuelle, pour la fabrication des objets d'art, que l'enquête, en ce moment ouverte, pourra apporter des éléments nouveaux d'information.

Ou bien nous nous trompons fort, ou bien l'enquête dira que ce qu'il y a à faire pour redonner la vitalité à nos industries d'art, ce n'est pas seulement de créer des musées, de former des écoles, mais de changer totalement les modes d'enseignement adoptés à l'heure qu'il est dans les écoles professionnelles.

L'éducation théorique qu'on y donne est certainement satisfaisante le plus souvent. Mais à quoi aboutit-elle? Forme-t-elle des ouvriers? — Non. Elle crée simplement des artistes déclassés qui, en sortant des bancs de l'école, ignorent les plus élémentaires notions du travail nécessaire à l'atelier, ou dédaignent le labeur matériel qu'on n'a jamais songé à leur apprendre. Voici donc des jeunes gens qui, après avoir passé quatre à cinq ans de leur vie à étudier une profession, se trouvent incapables de la pratiquer de façon à gagner leur pain.

Et pourquoi cette impuissance? Pourquoi cette vanité et ce dédain pour le travail manuel, causes de tout le mal? Uniquement parce que les maîtres des écoles professionnelles n'ont pu donner à leurs élèves que des notions théoriques de dessin, sans joindre la pratique à l'exemple. Il faut donc dorénavant qu'à chaque école professionnelle soit adjoint un atelier d'industrie privée, dans lequel les jeunes gens apprendront, sous le regard d'ouvriers rompus au métier, à exercer leurs mains, après avoir exercé leur esprit. C'est à cette condition qu'il sera permis d'espérer une amélioration réelle dans les travaux d'art et un progrès sensible dans l'industrie française. Le comte de Laborde l'avait compris lorsqu'il demandait la création de cette manufacture modèle dont nous avons esquissé le plan, et qui va bientôt devenir, grâce à l'homme intelligent dont nous parlions, une réalité.

VICTOR CHAMPIER



DE L'ÉTUDE

DE LA

COMPOSITION DANS L'ENSEIGNEMENT

DES ARTS DU DESSIN

présent que l'enseignement du dessin semble se dégager lentement. mais peu à peu, de la fausse direction où il avait été engagé et que l'on fait partout des efforts pour le ramener dans la méthode rationnelle suivie par les maîtres de l'art, n'est-il pas temps de songer à la composition, genre d'enseignement qui en est la conséquence et la continuation naturelle?

Ce n'est plus la routine que nous aurons cette fois à combattre; des horizons nouveaux vont s'ouvrir; une création reste à faire de toutes pièces; l'avenir et le progrès des arts en France en dépendent dans la même mesure que des bons principes du dessin.

Qu'est-ce que l'étude de la composition?

Pour nous, c'est un enseignement qui consiste à donner la pratique du groupement et de l'arrangement dans les diverses œuvres des beaux-arts et des arts industriels, en se conformant aux règles immuables de raison, de pensée, d'ordre et d'harmonie qui constituent le beau.

En ce moment, bon ou mauvais, rationnel ou irrationnel, l'enseignement ordinaire des beaux-arts et des arts industriels se borne généralement à exercer les élèves à la copie poussée aussi loin que possible.

Dans les écoles et dans les ateliers on copie l'antique et le modèle vivant, et toujours l'antique et le modèle vivant. C'est excellent; ce n'est pas tout. En littérature il ne suffit pas de savoir écrire correctement une phrase, il faut aussi assembler des idées.

On fait à peine, dans de rares établissements, quelques esquisses[1] peintes ou dessinées, ou des maquettes[2].

Les graveurs ne reproduisent que leurs dessins d'académie ou les tableaux de maîtres.

Les architectes, en revanche, travaillent surtout à des projets[3].

1. Les peintres nomment ainsi une composition d'après un sujet donné.
2. Composition des sculpteurs.
3. Composition d'architectes.

Quant aux décorateurs, ils font à peine quelques arrangements de surfaces.

Il n'est donc pas singulier de voir les artistes dans un embarras extrême lorsque, livrés à eux-mêmes le jour où ils quittent l'école ou l'atelier, ils veulent produire une œuvre. A part certains ouvrages, dus au talent de maîtres exercés par une longue pratique, l'art français nous fournit, plus péniblement qu'autrefois, les grandes compositions qui ont caractérisé les époques célèbres.

Avant d'entrer dans l'étude des moyens, et pour mieux faire sentir la nécessité de l'enseignement que nous préconisons aujourd'hui, observons ce qui se passe.

En peinture nous possédons assurément de jeunes artistes d'une grande habileté à copier le *morceau* et certainement doués, comme la plupart des Français, d'un goût inné, d'un sentiment exquis et instinctif du beau.

Les idées ne manquent pas; toutefois, lorsqu'il faut grouper les personnages suivant un sujet donné ou rêvé, l'insuffisance de la préparation se révèle. L'esquisse ne s'arrange que péniblement; l'artiste sent qu'il ne fait pas ce qu'il sent et ce qu'il veut exprimer; les accessoires le gênent; il est sous l'influence du préjugé de ce qu'un tableau ne se fait pas avec des livres; ses essais ne le satisfont pas; il se borne à une bonne académie.

Un artiste d'un grand mérite, auquel nous faisions naguère observer le grand nombre de femmes nues qui se voient au Salon, nous disait ceci : « Nous voulons déposer notre carte à chaque exposition; comment donner la mesure de ce que nous savons faire? Une académie d'homme, cela est peu gracieux; nous sommes invinciblement poussés à une académie de femme et... souvent le sujet n'est qu'une étiquette que nous cherchons, la figure faite, pour se raccorder le mieux possible, à la nature du modèle, à son attitude, à ce que nous pouvons arranger tout autour, etc., etc. Cela plaît, cela se vend quelquefois et nous sommes classés. »

Nous le demandons, est-ce là le but de la peinture?

Il y a les tableaux de genre; quelques artistes s'y livrent avec succès. Le sujet est familier ou dramatique; les étoffes et accessoires sont bien traités à grand renfort d'études et d'objets copiés çà et là. Souvent la perspective est fautive, l'expression du geste ou des figures indécise, le groupement fait avec fatigue et donnant des lignes disgracieuses; on en vient à des pastiches des derniers siècles, ou l'on penche vers un réalisme brutal.

Défaut de bonnes études de composition.

Puis la vente. Ne pousse-t-elle pas aux petits cadres, par conséquent aux petites figures ou l'on escamote aisément les difficultés?

C'est pourquoi, lorsqu'on vient chercher un artiste capable de remplir de grandes surfaces, avec de nombreux personnages, pour représenter un sujet déterminé, on ne trouve que de rares exécutants.

« Un grand nombre de tableaux, dit Sutter, présentent des détails bien dessinés, d'un bon modelé et d'une couleur vraie, sans posséder toutefois les conditions essentielles de l'art, c'est-à-dire que l'ordre se rencontre dans les lignes, dans la lumière et dans la couleur.

« D'autres, au contraire, présentent des conditions d'unité et d'harmonie, qui sont le principal mérite esthétique de la peinture, mais sans offrir la même perfection dans les détails Les premiers sont l'ouvrage de la patience, les seconds de la passion qui maîtrise celui qui la possède. »

Il y a donc un équilibre à conserver. Peut-il être connu de la part de ceux qui ont peu ou point composé? Nous pensons que cela n'est pas possible; les deux peintres persévèreront dans la mauvaise voie.

« C'est donc à l'éducation, poursuit Sutter, qu'il faut demander d'établir l'équilibre entre ces diverses facultés. »

Un cours oral, ou un bon livre comme celui de cet auteur, ne suffisent pas. Alors même qu'il resterait quelque chose dans la tête du jeune homme, après audition ou après lecture attentive, cela ne saurait remplacer la correction d'un professeur sur la composition de ce même étudiant qui peut se trouver ou homme de sentiment ou homme chercheur des infiniment petits.

Le cours oral et le livre, quelque complets qu'ils se trouvent, ne peuvent non plus correspondre d'avance aux natures diverses d'individus et à une foule de cas particuliers.

La nécessité de la composition s'impose encore plus, s'il est possible, dans les œuvres des peintres de fleurs et de nature morte.

Nous en avons connu qui composaient leur tableau, de premier jet, par un fagot de plantes et de fleurs qu'ils disposaient pour produire un effet déterminé. Ceux-là, évidemment, se rapprochaient mieux d'un ensemble préconçu; toutefois, la nécessité de ne pas laisser sécher leurs *natures* et, par conséquent, d'aller vite, ne leur permettait jamais de donner aux détails ce soin et cette recherche qui sont le charme le plus grand de ce genre de peinture.

D'autres — et ce sont les plus habiles — préparent une petite esquisse, expression de leur pensée première; c'est déjà quelque chose. Ils suivent tant bien que mal leur programme à l'exécution, recherchant les plantes et les fleurs qui, selon la saison, peuvent cadrer avec le projet; c'est précisément ce qui les met hors de route, et rarement ils parviennent à une véritable unité.

Du reste, les règles de la perspective subissent presque toujours de forts accrocs dans ce genre. Le plus grand nombre procède de pièces et de morceaux; tour à tour les plantes et les fleurs se succèdent sur la table à côté de laquelle est posé le chevalet; on copie fleur à fleur, feuille à feuille, sans tenir compte souvent de la position que ces fleurs ou ces feuilles occuperont dans le tableau au-dessus ou au-dessous de la ligne d'horizon. Aussi ces ouvrages manquent quelquefois de relief; ils plaisent peut-être par l'harmonie, par la fraîcheur des tons et par le soin des détails; quelque chose nous inquiète en les considérant. Puis, l'inévitable tapis de velours rouge à crépines d'or, la bordure de table renaissance, la vieille tenture du fond et le vase plus ou moins vulgaire! Est-ce une véritable composition?

Et ces assemblages d'armes ou d'ustensiles, de faïences ou de verroterie, de fruits ou de comestibles éventrés, de draperies voyantes, de gibier ou de poissons défunts, apportés les uns après les autres devant le peintre pour les besoins d'une note brillante ou d'un trou à remplir, cela peut plaire par quelque trompe-l'œil ou par le feu d'artifice de la couleur. Nous avons de la peine à trouver l'art dans ces œuvres malgré l'habileté ou même le goût du peintre. Cela même n'est de la composition qu'autant que la toile a été faite, avec des détails imposés, pour la décoration d'un panneau.

En sculpture, les nombreux concours publics donnés récemment, pour des groupes, sur un programme précis, témoignent de la maladresse des statuaires. Ils font bien une figure seule au gré de leur inspiration; dès qu'il y a plusieurs personnages et qu'il convient de s'adapter à de l'architecture ou à un monument isolé, il y a souvent défaut d'expression juste, toujours de la gaucherie, et une mauvaise entente des lignes. Et si le sculpteur doit, en même temps, combiner les détails d'architecture indispensables à son groupement ou à la fonction de ses figures, s'il ne se fait aider d'un architecte, son insuffisance est notoire.

On se demande, en voyant les œuvres des belles époques du moyen âge et de la

1

A. Quinton Imp. Paris

SERRURERIE — MUSÉE DU LOUVRE

1 Heurtoir travail italien (XVIe Siècle). — Clefs en fer ou en acier ciselé (XVIIe Siècle).

Renaissance, si remplies de figures et d'ornements, comment il se fait, qu'à distance, chaque détail est à sa place et à son échelle, que rien ne détonne et que l'œuvre, quoique très riche, paraît simple, et, ensuite, pourquoi, dans les monuments des dernières années de notre temps, où l'on a cherché la même richesse, il paraît y avoir surcharge, presque toujours défaut d'harmonie? La cause est facile à trouver : chaque sculpteur a tenu à ce que son œuvre fût remarquée plus que la voisine. L'ensemble devient semblable à un chœur où toutes les voix veulent chanter en ténor et être seules entendues. Voyez ce vieux Louvre, si riche en sculptures : à distance tout est calme; cependant plus vous approchez et plus vous découvrez ces charmantes figures et ces ornements gracieux qui vous intéressent si vivement. Les continuateurs ont-ils été aussi sages, aussi habiles, malgré tout leur talent?

Les artistes qui se disent réalistes ne sont pas rentrés en eux-mêmes, ne se sont pas étudiés. Ils croient avec ferveur que le but est de représenter, tels qu'ils se voient dans la nature, chez l'homme, chez l'animal, dans les bois ou sur les mers, les sentiments calmes ou passionnés, les effets de lumière, les oppositions de couleurs, etc., etc.; ils croient, disons-nous, qu'il est déjà difficile d'atteindre le modèle, lequel représente la perfection.

Mais trouvez-vous toutes faites les scènes ou les choses que vous entendez présenter? Êtes-vous sûr, même en les rencontrant, de pouvoir venir les faire poser successivement devant vous avec le même jour ou avec la même expression? Nous ne le croyons pas : il y a toujours quelque chose à créer ou quelque portion laide de la nature à arranger. C'est ce qui constitue aussi une partie de l'art de la composition.

En ce temps de photographie et d'héliogravure, que restera-t-il à nos graveurs?

Le but de la gravure n'est pas seulement de reproduire les œuvres de peinture; elle peut se développer si les artistes de ce genre gravent leurs compositions comme ceux des siècles passés.

Trouvez-nous, à présent, des graveurs comme ceux des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, dont les créations sont disputées au poids de l'or. Il y a bien quelques tentatives pour illustrer des réimpressions; il faut les encourager. Toutefois ces œuvres ne présentent-elles pas les mêmes défauts que celles des peintres actuels? Où rencontrer les Du Cerceau ou les Lepautre modernes? La véritable supériorité de notre époque ne paraît réellement que dans les milliers de caricatures et d'illustrations qui accompagnent les publications d'actualité ou les romans nouveaux; on a atteint en ce genre une très grande habileté. Remarquons toutefois que ce ne sont ici que des dessins reproduits par des procédés mécaniques ou chimiques et que, si on y trouve la plume de l'auteur ou l'adresse du graveur sur bois, la pointe du graveur est le plus souvent absente.

Notons aussi, pour être équitable, la supériorité avec laquelle les graveurs d'architecture et d'ornementation, ainsi que les chromolithographes, ont coopéré aux grandes publications qui ont été éditées depuis une trentaine d'années pour reproduire nos monuments d'art.

Mais cela n'est pas de la composition, ce n'est que de la reproduction et, si Paris se montre supérieur en ce genre, malheureusement, la province ne nous fournit encore que de rares artistes. Aussi la publication d'un livre à gravures y est encore à peu près impraticable.

La lacune est encore plus complète dans les œuvres d'art décoratif, malgré les efforts considérables qui ont été faits depuis quelques années. On a procédé par voie d'encouragement, après expositions réitérées, et par la création de nombreuses écoles de dessin. Des progrès se sont fait constater à Paris; ils sont moins importants en province et tout ce que nous allons exposer se rapporte surtout à elle.

En définitive, les dessinateurs pour l'art décoratif sont encore beaucoup trop rares; les

idées d'art ne pénètrent encore qu'avec une extrême difficulté dans les différentes couches d'individus qui coopèrent aux industries. Ce serait allonger démesurément notre travail que de suivre chacune d'elles pour rechercher le plus ou moins de progrès qui y a été réalisé depuis un quart de siècle. Ce que nous constaterons tout de suite, c'est que l'organisation actuelle du travail est un obstacle au développement artistique des ouvriers. En effet, chaque objet, dit d'art, est composé au préalable par un dessinateur *ad hoc*, et les ouvriers n'ont plus qu'à exécuter chacun une partie extrêmement réduite de l'œuvre et toujours la même. Il n'existe presque plus d'industries où l'ouvrier compose l'objet qu'il exécutera ensuite. Le contingent artistique qu'il a à apporter à l'exécution est, en conséquence, très peu de chose dans l'ensemble des industries; il ne faut pas se le dissimuler. Il en reste certainement quelques-unes où la part d'une bonne ou mauvaise exécution, selon le plus ou moins de sentiment, se constate, et où le travail profiterait d'une meilleure éducation artistique de l'ouvrier; ce nombre tend à diminuer par suite de la division du travail et de la perfection des machines-outils. C'est donc pour arrêter cette tendance à tout faire exécuter mécaniquement, qu'il faut répandre l'enseignement artistique.

On concevra, par exemple, qu'un manufacturier de faïences fera une plus grande part à la décoration créée sur chaque objet par les exécutants, *s'il en trouve*. Comme il n'en trouve pas, tout se fait au poncif et vous voyez chez votre voisin la même pièce avec le même décor, quoique vous ayez payé fort cher.

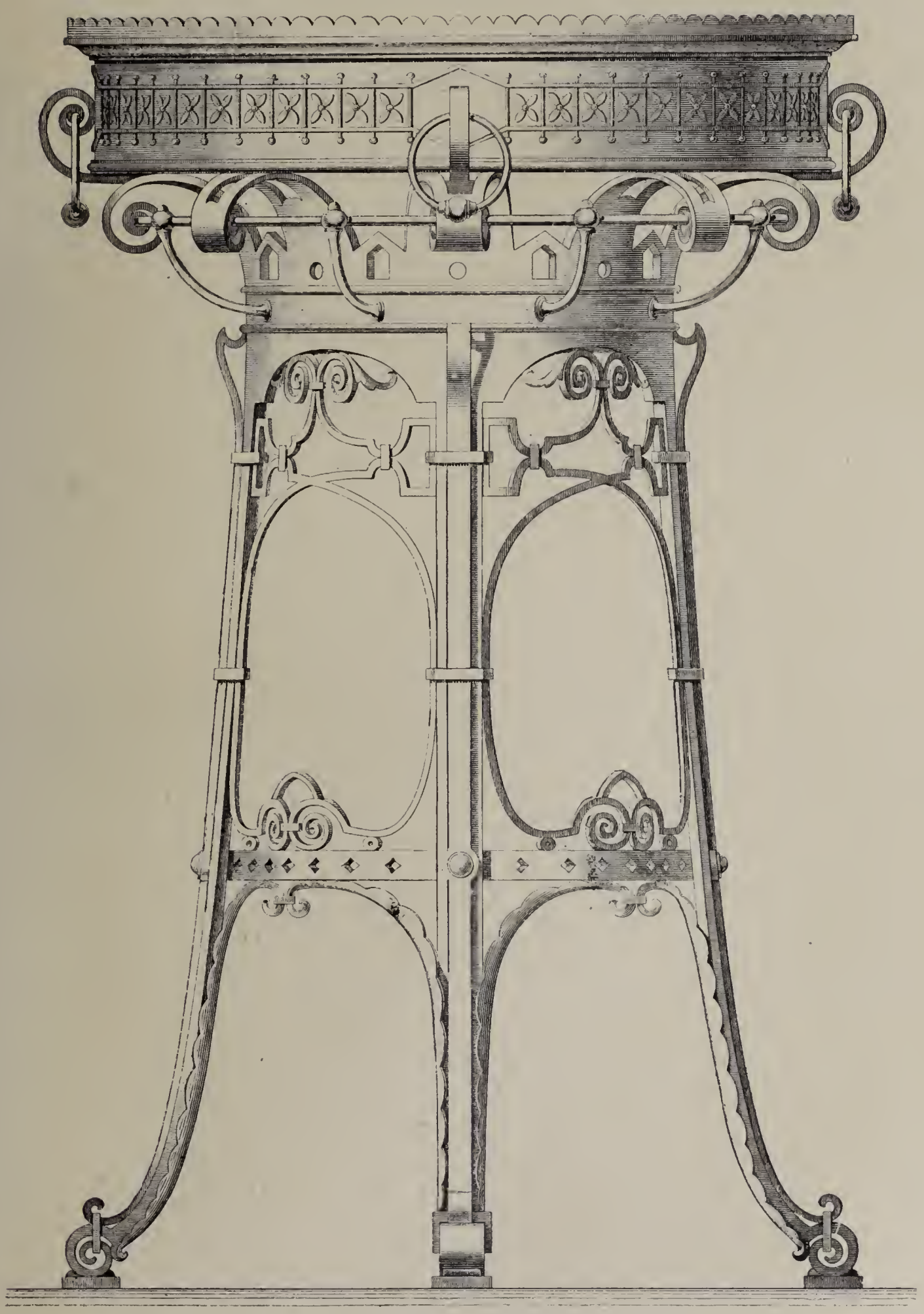
Aussitôt qu'il aura établi un objet mobilier d'après dessins et modelages spéciaux longuement étudiés, le manufacturier le divisera en un très grand nombre de parties que chaque exécutant aura à reproduire des centaines de fois. S'il s'y trouve de la sculpture, chaque motif sera répété des centaines de fois exactement le même. Certes on pourrait les varier; le manufacturier le préférerait sans doute. S'il ne le laisse pas faire aux ouvriers, c'est qu'il ne peut abandonner ces changements qu'à des exécutants excessivement habiles dans l'art décoratif. Malheureusement ceux qui sont dans ce cas n'exécutent pas, ou ils font des dessins ou ils modèlent les types que les ouvriers reproduiront machinalement. Il y a bien le *tour de main* et ce tour de main est plus adroit chez les Français, pour les œuvres d'art, que dans les autres nations. Cette aptitude tient au génie national, à la nature même des individus; les autres nations ont d'autres qualités sur d'autres points.

Mais alors, nous fera-t-on observer, avec cette situation, il n'y a plus qu'à former de bons dessinateurs et de bons modeleurs; il est inutile de faire pénétrer l'art plus avant dans la hiérarchie industrielle? Ce n'est pas cela que nous avons entendu expliquer; nous avons établi la situation actuelle et les tendances d'économie sociale qui, du reste, ont éveillé l'attention de toutes les personnes qui s'intéressent, dans tous les pays, au perfectionnement de toutes les industries; nous n'avons pas étudié encore les causes auxquelles nous attribuons cette situation, afin d'en mieux proposer le remède.

Les industries d'art, gravement compromises, sinon détruites, par les troubles et par les guerres du commencement du siècle, ont dû se reconstituer de toutes pièces. Elles se sont engagées dans une mauvaise direction parce que l'éducation artistique était dans une méthode fausse.

Il y avait eu déjà un retour vers le principe décoratif de l'antiquité à la fin du XVIIIe siècle par suite de la découverte d'Herculanum et des études classiques; ce retour, opéré avec des artistes et des exécutants d'un grand talent et de manufactures en pleine activité, a fourni une période excessivement intéressante du mobilier français. Mais le deuxième retour vers l'antique sous le Directoire et sous l'Empire mit l'art décoratif entre les mains des architectes qui avaient conservé quelque vitalité. On sait ce qu'ils ont créé : de très belles œuvres quand ils les avaient spécialement composées et fait exécuter, des hor-

FER



JARDINIÈRE EN FER FORGÉ

(TRAVAIL SUÉDOIS)

COMPOSITION ET DESSIN DE M. D.-A. CARLSSON

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

reurs lorsqu'elles passaient à l'état d'imitation. Depuis cette époque, l'art industriel a été abandonné aux hasards de l'éclectisme et du pastiche, suivant la mode en ce qui concerne la décoration, et suivant les caprices du confortable en ce qui concerne la nature de l'objet.

Quelques écoles ont bien prétendu enseigner l'art décoratif de préférence à l'industrie dominante dans la région; aucune n'a complètement et réellement réussi. Une seule a paru, un instant, avoir dépassé toutes les espérances, celle de Lyon; l'étude et l'application de la fleur y créèrent une pépinière de dessinateurs, composant avec ce seul élément peu stylisé et surtout en bouquets. Mais le marché fut encombré, le goût de ce genre de décoration déclina et ces dessinateurs, non préparés à varier leurs éléments, ont été forcés, pour vivre, d'abandonner une profession désormais perdue. Nous avons dit ailleurs[1] ce que l'école de Lyon aurait dû faire, devrait exiger aujourd'hui et ne pratique pas encore; car nous constatons à présent que l'industrie lyonnaise, ou copie de vieilles étoffes, ou fait composer ses dessins à Paris.

Comment les dessinateurs industriels de Paris opèrent-ils?

Ils établissent eux-mêmes une esquisse suivant la donnée de l'industriel; dès qu'elle est acceptée, ils en confient le rendu à leurs employés; l'un exécute la figure, l'autre la fleur, l'autre les ornements, etc., etc. Il existe cependant des dessinateurs plus spéciaux à certaines industries, la plupart très habiles, nous en convenons.

Il est juste de reconnaître aussi qu'un certain nombre des industriels est doué d'un goût admirable et incontesté.

Ce sont eux qui font transporter le dessin dans le domaine de l'exécution et qui dirigent les modeleurs.

L'art industriel français repose sur ce petit nombre de têtes; aucun lien entre ces travailleurs épars; le dessinateur est à peine connu; il est rarement cité comme coopérateur.

De l'étude de cette situation et de ses causes, lesquelles nous venons de présenter, il semble résulter qu'il faudrait revenir à une alliance plus intime dans l'art, entre tous les individus appelés à en faire l'application dans l'industrie, ainsi que cela existait autrefois dans notre pays, et que les efforts opérés dans ce sens n'ont pas été absolument encore couronnés de résultats généraux.

Notre avis est que cela tient à la mauvaise organisation de l'enseignement des beaux-arts du dessin d'abord, d'absence de composition ensuite.

Dans de rares écoles, où l'on prétendait et où l'on prétend encore donner un enseignement au point de vue industriel, on se borne à faire copier des ornements ou à arranger des surfaces telles qu'un panneau ou un plafond.

Or la composition d'art décoratif ne comprend pas que des ornements comme éléments; elle comporte aussi des figures, des animaux, des fleurs, des combinaisons géométriques ou d'imagination, de l'architecture, du paysage, en coloris ou en imitation de pierres ou métaux. De plus, ces éléments ne s'appliquent pas seulement à des surfaces, ils s'appliquent à tous les objets qui nous entourent et, dans la plupart de ces objets, la décoration exige une alliance si intime avec la structure, que c'est la création de l'objet lui-même qu'il faut enseigner.

Vous êtes donc en face d'un art excessivement complexe et exigeant les connaissances

1. *De l'enseignement des beaux-arts au point de vue de leur application à l'industrie lyonnaise*, 1869. Imprimé en 1870. *Les Origines de l'enseignement public des arts et dessins à Lyon*, etc., lectures à la Sorbonne, 1878-1879 et 1880. *Conférence sur l'enseignement du dessin*, 1880.

les plus étendues. Aussi on n'a jamais abordé, depuis le commencement du siècle, la question avec l'ampleur qu'elle exige et la situation n'est que ce qu'elle peut être avec l'insuffisance de l'enseignement.

Nous concluons en ce qui concerne l'art décoratif par ceci :

Le but, *qui n'est pas atteint* et qui devrait l'être, est : 1° pour les grandes écoles, d'y former des dessinateurs aptes à manier *tous les éléments décoratifs* dans l'industrie dominante de la région, et, éventuellement, dans toutes les autres; 2° pour les écoles moyennes et petites, d'y faire descendre *réellement,* dans la couche des ouvriers un enseignement appliqué, qui leur permette de reproduire mieux et même de varier suivant les règles de l'art la partie de l'objet dont l'exécution leur est confiée; la création générale restant au manufacturier et au dessinateur.

L'école d'art décoratif française n'existe pas encore, il faut qu'elle soit créée.

CHARVET.

(*A suivre*).

BULLETIN

DE

L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

7e EXPOSITION ORGANISÉE AU PALAIS DE L'INDUSTRIE

2e Exposition technologique des industries d'art en 1882

LE BOIS — LES TISSUS — LE PAPIER

RAPPORT présenté au Conseil d'administration par la section des exposants des industries d'art et relatif à l'ouverture du concours pour la création d'un type des récompenses à décerner à l'occasion de l'Exposition de 1882.

Messieurs,

En instituant ses *Expositions divisionnaires,* l'*Union centrale* a voulu attribuer à chacune des industries d'art qui viendront y figurer tour à tour une récompense spéciale, d'une valeur purement artistique et symbolisant l'industrie primée. Dans ce but, le conseil d'administration avait ouvert en 1880 un concours en vue de l'exécution d'un diplôme et d'une plaquette honorifique consacrée à la *glorification des arts du métal,* et l'on n'a pas oublié à quelles heureuses et remarquables compositions a donné lieu ce programme.

Cette année nous avons été amenés, par les exigences d'un classement antérieurement arrêté, à présenter dans une même exposition trois groupes d'industries diverses, dont quelques-unes même n'ont aucun lien entre elles et qui se trouvent sommairement indiquées par les noms génériques des matières premières qu'elles mettent en œuvre : le *bois*, les *tissus*, le *papier*.

La section des expositions, se conformant à un vote du Conseil qui décidait que le diplôme et la plaquette honorifique qui seraient décernés en 1882 seraient uniques pour les industries du *bois*, des *tissus* et du *papier*, c'est-à-dire du mobilier, du costume et du livre, vous propose d'ouvrir un concours pour l'exécution du type de ces récompenses.

Agencer et présenter les divers éléments qui symbolisent la glorification des arts de ces trois grands groupes d'industries décoratives, dans le champ du même dessin ou du même bas-relief, telle est la donnée dont la section des expositions ne s'est pas dissimulé la difficulté d'exécution ; et cependant cette difficulté même semble bien faite pour solliciter la verve des concurrents et provoquer de véritables efforts d'invention.

En conséquence, nous avons l'honneur, messieurs, de vous proposer l'adoption du programme d'un concours en vue de la composition d'une plaquette honorifique et d'un diplôme ayant tous deux pour sujet l'ensemble des industries du *bois*, des *tissus* et du *papier*.

CONCOURS
POUR
LA CRÉATION D'UN TYPE DE RÉCOMPENSES A DÉCERNER
A L'OCCASION DE L'EXPOSITION DE 1882

L'*Union centrale des Arts décoratifs* ouvre, en 1882, une série de concours spéciaux s'appliquant aux diverses industries relevant du *bois*, des *tissus* et du *papier*.

En vue de déterminer le type de la récompense à décerner aux lauréats, l'*Union centrale* demande aux artistes français de concourir à la création de ce type, qui doit présenter le caractère d'une œuvre d'art.

En conséquence, le conseil d'administration arrête :

Deux concours sont ouverts : l'un pour le modèle en relief d'une récompense ou plaquette honorifique destinée à être fondue en métal, l'autre pour le modèle d'un diplôme qui sera reproduit par une impression photographique à l'encre grasse.

Le sujet des deux concours est :

La glorification des arts du bois, des tissus et du papier, soit par une composition, soit par une figure symbolique.

Si les concurrents devaient faire intervenir dans leurs compositions les noms ou la représentation d'artistes qui se sont illustrés dans ces divers arts, il serait à désirer que les noms ou les personnages choisis fussent empruntés à l'art français.

CONCOURS A
Modèle en relief d'une plaquette honorifique.

Cette plaquette sera exécutée en métal, formant bas-relief d'un côté, avec un encadrement du côté opposé pour les inscriptions que l'*Union centrale* se réserve d'y faire graver.

La composition devra être renfermée dans une surface d'un décimètre et demi carré. La forme extérieure est laissée au choix des concurrents, à l'exclusion du rond et de l'ovale.

Les modèles devront être en plâtre, au double de l'exécution définitive, et ils devront représenter une surface de six décimètres carrés.

Le jury pourra faire choix de trois projets.

Les auteurs de ces projets seront appelés à concourir pour l'exécution de leur modèle définitif.

L'artiste classé le premier dans cette nouvelle épreuve recevra..... 1,000 francs.
Le second recevra..... 300 francs.
Et le troisième recevra..... 200 francs.

CONCOURS B
Modèle d'un diplôme.

La composition devra avoir quarante-cinq centimètres sur son plus grand côté. Le centre sera laissé en blanc, pour permettre d'ajouter à la main les inscriptions que l'*Union centrale* se réserve d'y faire apposer.

Le procédé d'exécution pour la première épreuve du concours est laissé au choix du concurrent.

Le jury pourra faire choix de trois projets, dont les auteurs seront appelés à concourir pour l'exécution définitive.

L'artiste classé le premier dans cette seconde épreuve recevra une somme de... 800 francs.
Le second recevra..... 250 francs.
Et le troisième recevra..... 150 francs.

La composition devant être reproduite par une impression photographique à l'encre grasse, les modèles de la seconde épreuve devront être exécutés par le concurrent, en tenant compte des exigences des procédés de reproduction.

Dispositions communes aux deux concours.

Les compositions pour la première épreuve devront être déposées, au siège de l'*Union centrale*, place des Vosges, 3, du lundi 10 au samedi 15 avril prochain, à cinq heures du soir, terme de rigueur.

Les compositions ne seront pas signées; elles porteront un signe quelconque, qui sera répété sur l'enveloppe cachetée, renfermant les nom, prénoms, âge, profession et domicile de l'auteur.

L'exposition publique de ces compositions aura lieu à l'*Union centrale*, place des Vosges, 3, du dimanche 16 avril au dimanche suivant.

Le jugement aura lieu le mardi 18 avril, et la décision du jury sera rendue publique immédiatement après.

Aussitôt que le jury aura terminé son travail et prononcé son jugement, il procédera à l'ouverture des plis cachetés, et les noms des lauréats seront indiqués sur leurs œuvres. Ceux des autres concurrents ne seront indiqués que s'ils en font la demande.

L'*Union centrale* désignera ultérieurement les membres appelés à composer le jury.

La date du concours, pour la deuxième épreuve des modèles choisis, sera indiquée ultérieurement.

Les six modèles primés resteront la propriété de l'*Union centrale*.

NOTA. — L'*Union centrale* se réserve d'apporter, dans l'exécution des deux projets classés le premier dans chaque concours, toutes les modifications qui lui paraîtront nécessaires pour la réussite du type définitif.

Fait au siège de l'*Union centrale*, le 3 mars 1882.

Le Président de la section des Expositions,
HENRI BOUILHET.

Le Secrétaire de la section des Expositions,
ERNEST LEFÉBURE.

Vu :
Le Président du conseil d'administration,
ANTONIN PROUST.

COMMISSION CONSULTATIVE
DE *L'UNION CENTRALE* DES ARTS DECORATIFS

Le conseil d'administration a nommé membres de la commission consultative pour l'année 1882 :

1° *Commission de l'enseignement et des écoles :*

MM. Cernesson, Chipiez, Collin, Crost, Delagrave, Levasseur, R. Ménard, A. Millet, Pillet, Racinet, Sauvageot, Train, Rion-Mayoux.

2° *Commission de l'industrie :*

MM. Choiselat, Davanne, Fabre, J. Fannière, Fontenay, Garnier, H. Lemoine, E. Lièvre, Loison, Lorain, Massin, Piat, Poterlet, Roussel, Sédille.

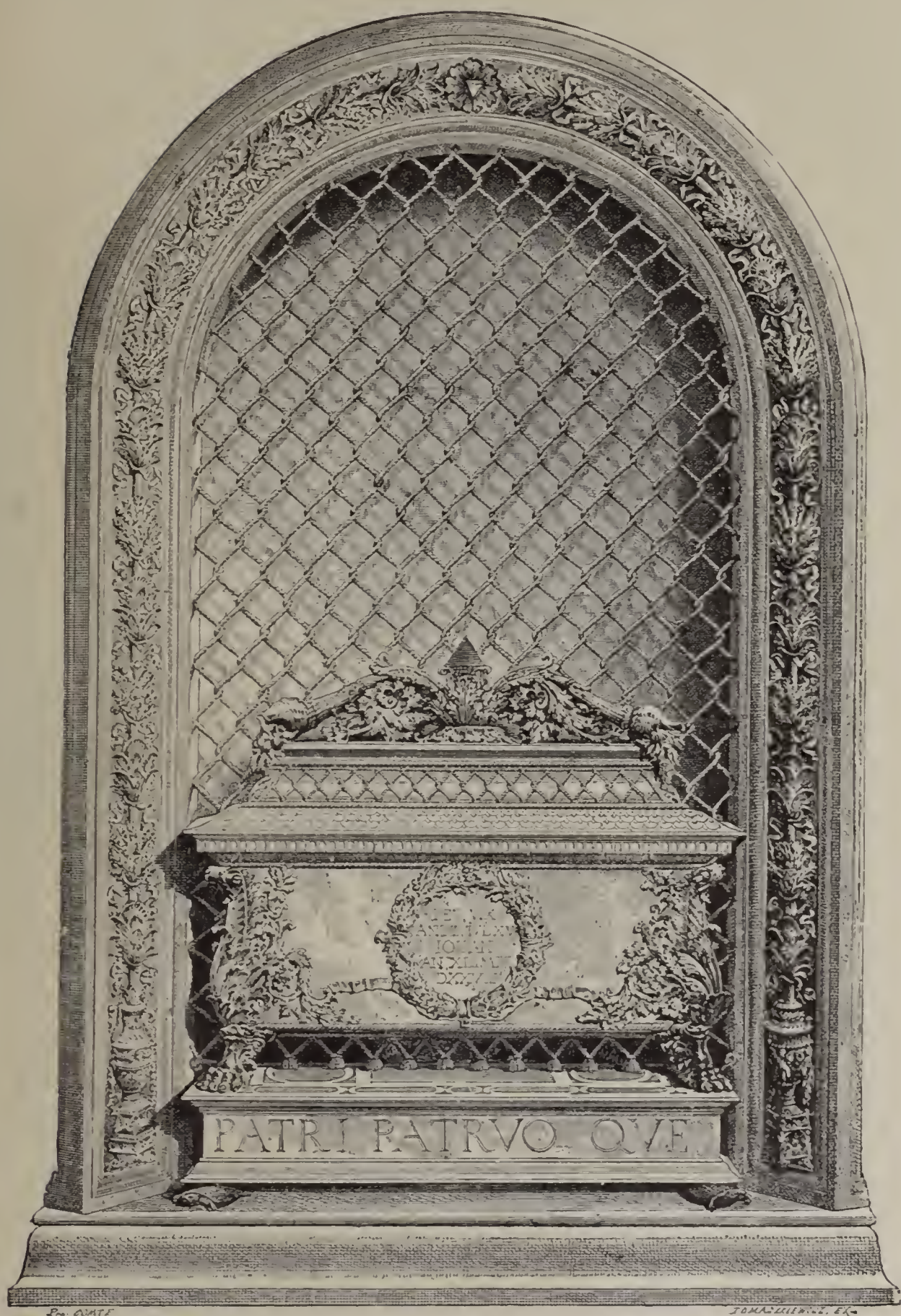
3° *Commission des expositions rétrospectives :*

MM. Burty, Champfleury, Courajod, Darcel, Duplessis, Gasnault, Gérôme, Guiffrey, Lambin, Muntz, Parent, de Perthes, Ruprich-Robert, Patrice-Salin, E. Véron.

4° *Commission du Salon et Musée des Arts décoratifs :*

MM. Baudry, Bailly, Bœswilvald, Victor Champier, Chapu, Cazin, Deck, P. Dubois, Falguière, A. Fannière, Fourcaud, Galland, Lechevallier-Chevignard, de Saint-Marceau, Oudinot, Puvis de Chavannes, Vaudremer.

SCULPTURE MONUMENTALE



TOMBEAU DE PIERRE ET DE JEAN DE MÉDICIS (1472)

PAR ANDREA VERROCHIO

(*Florence*, Rotschild, édit.)

A. Quantin, imprimeur-éditeur.

ROULETTE. — XVe SIÈCLE.
(La Reliure commerciale et industrielle.)

BIBLIOGRAPHIE

Florence, par CHARLES YRIARTE, un vol. gr. in-4° orné de 500 gravures et planches. — LIBRAIRIE ROTHSCHILD.

M. Ch. Yriarte, qui vient de publier sur les *Rimini* un volume de profonde science dont l'Académie des inscriptions et belles-lettres s'occupait dans une de ses dernières séances, connaît à fond son histoire d'Italie et la vulgarise chez nous dans des ouvrages pour lesquels son éditeur fait des prodiges de luxe typographique et de gravures. Comment ne pas se persuader, par exemple, après avoir feuilleté son magnifique livre sur *Florence*, que, sans avoir bougé de son fauteuil, on n'ait pas réellement visité cette merveilleuse ville? Pas un de ses monuments qui ne soit reproduit là, pas un de ses chefs-d'œuvre qu'on ne puisse étudier dans ces pages; pas un portrait ne manque donnant les traits de ses grands hommes! L'histoire politique et sociale de la cité célèbre, le mouvement de la Renaissance, la biographie des illustres personnages, l'art et la vie, rien n'a été oublié par M. Ch. Yriarte pour donner au lecteur l'illusion d'un panorama magnifique et lui faire connaître ce que lui-même sait si bien. « Il faut beaucoup aimer Florence, dit-il; elle est la mère de tous ceux qui vivent par la pensée; il faut l'étudier sans cesse, car elle nous offre une source d'enseignements inépuisable. »

Ce sont précisément ces enseignements que l'auteur excelle à indiquer, et qui font de son livre un vrai répertoire de chefs-d'œuvre dans lequel il est facile de puiser des modèles pour toutes les formes de l'art. Le tombeau de Jean de Médicis, que nous lui empruntons, accompagne la biographie d'Andrea Verrochio. Il fut terminé en 1472 par le grand sculpteur dont on trouve aussi, outre le portrait, le beau groupe de l'*Incrédulité de saint Thomas*, le *David* et l'*Enfant au Dauphin*.

La Reliure française commerciale et industrielle, par MM. MARIUS MICHEL, relieurs-doreurs. — Un vol. gr. in-8°, avec gravures et planches. — LIBRAIRIE MORGAND ET FATOUT.

Après avoir fait l'histoire de la reliure d'art dans l'excellent et somptueux volume dont nous avons donné, l'an passé, à cette place, un sommaire compte rendu, et qui a obtenu un si vif et légitime succès, MM. Marius Michel complètent leur œuvre et lui donnent une suite naturelle en retraçant les phases diverses par lesquelles a passé chez nous la reliure commerciale ou industrielle. C'est toujours la même compétence, le même goût, le savoir délicat et précis dans une matière sur laquelle nul aujourd'hui ne saurait parler avec plus d'autorité que les deux artistes signataires de cet ouvrage. Qu'on imagine un peintre comme Galland ou Baudry prenant la plume pour nous initier aux secrets de leur art, pour nous en marquer les échelons successifs, pour descendre complaisamment jusqu'à la critique des œuvres mécaniquement obtenues par des procédés de fabrique, afin d'en étudier, sans morgue, sans dédain, les côtés véritablement intéressants, les progrès et l'avenir. Eh bien, c'est ce que font MM. Marius Michel, et cela avec une impartialité pleine de tact, comme avec la plus grande intelligence des ressources de l'art qu'ils pratiquent en maîtres. On comprend donc la valeur *à priori* d'un pareil livre.

La reliure commerciale est à peu près à la reliure artistique ce que le papier peint est à la peinture décorative. C'est-à-dire qu'elle n'est qu'une reproduction, au lieu d'être une œuvre originale, directement exécutée par la main de l'artiste.

Son but et sa raison d'être, c'est de produire en quantité considérable et au plus bas prix possible. Pour la reliure artistique, on trace sur les plats, sur le dos des volumes des ornements qui varient selon la fantaisie de l'ouvrier, selon son habileté, et au moyen d'un outil spécial: ainsi chaque exemplaire est unique. Tandis que pour la reliure commerciale on emploie des matrices qui servent à des milliers d'exemplaires, estampant ou dorant avec une uniformité mathématique. Grâce aux procédés modernes, les machines rognent, font les mords, cousent, endossent, débitent les cartons et impriment les dorures. Les plaques

gravées sur cuivre, qui donnent en relief le dessin de la reliure, sont tirées sur les cartons ou les coins avec une presse, comme un bois sur une feuille de papier pour une gravure. C'est le système en usage parmi les éditeurs contemporains lorsqu'ils publient certains ouvrages vendus tout cartonnés ou reliés.

Quelques-unes de ces plaques, dues à des artistes de mérite, sont des compositions décoratives d'une grande valeur. Il suffit de citer, par exemple, les plaques exécutées, dans ces dernières années, pour l'*Oiseau*, l'*Histoire de France*, l'*Histoire du mobilier*, la *Céramique*, à la maison Hachette, etc. Quand il s'agit de ne relier qu'un seul exemplaire séparé, pour lequel on n'a pas de plaque entière, on se sert de fragments de plaques, semis d'ornements, combinaisons de lignes, fleurons, etc., ce qu'en termes de métier on nomme des *roulettes*, qui sont imprimés au lieu d'être poussés à la main, et qui constituent l'outillage de l'ouvrier. C'est ce matériel d'ornements décomposés et mobiles comme des mosaïques qu'emploient couramment les relieurs.

PLAQUE LYONNAISE. — XVIe SIÈCLE.

Cette sorte de reliure commerciale n'est pas, comme beaucoup de personnes pourraient le croire, une industrie moderne. Elle date de l'invention même de l'imprimerie, et, au XVIe siècle, les Roffet, les Tory, les Colines, les Simon Vostre et les J. de Tournes l'utilisèrent avec une rare adresse. Elle a depuis passé par toutes les transformations de la mode. On en verra l'histoire détaillée dans le livre de MM. Marius Michel, qui apprécient avec infiniment de justesse et de goût les ornements successifs dont les livres ont été revêtus suivant les époques et le rôle des maîtres relieurs. On comprendra comment le décor obtenu par les *roulettes* est assujetti à certaines lois dont il ne peut guère s'affranchir; comment les lignes qu'obtiennent les doreurs par la juxtaposition des matrices mobiles n'ont jamais la souplesse, la liberté d'allure, l'épanouissement logique et la vérité du dessin poussé à la main par le fer; comment enfin la reliure industrielle, n'usant pas des mêmes outils que la reliure d'art, a le devoir de chercher, pour atteindre au progrès, des moyens nouveaux conformes aux ressources dont elle dispose. « Le but et les procédés de la reliure artistique et de la reliure industrielle étant absolument différents, disent MM. Marius Michel, les résultats doivent être absolument dissemblables. Il faut donc persévérer dans la voie nouvelle, créer pour la reliure industrielle une décoration particulière et ne plus vivre de copies de la reliure artistique ancienne ou moderne. Il faut secouer enfin la routine et prendre dans les découvertes récentes celles qui peuvent trouver leur application. Le nombre d'exemplaires que l'on tire d'un objet n'en exclut pas les qualités artistiques. Il en diminue la valeur mercantile, voilà tout. »

Ceci est la vérité même, et il est à souhaiter que les saines doctrines dont s'inspirent MM. Marius Michel et qui les professent avec tant de raison, se répandent parmi les éditeurs français aussi bien que dans le monde des amateurs. L'art de la reliure a tout à y gagner.

VICTOR CHAMPIER.

L'Imprimeur-Éditeur Gérant : A. QUENTIN.

LES MAITRES DÉCORATEURS

III[1]

LUC-OLIVIER MERSON

(Composition et dessin de M. Luc-Olivier Merson.)

C'est à l'école des arts décoratifs que Luc-Olivier Merson fit ses débuts dans la carrière; il avait appris dans la maison paternelle les éléments du dessin, et, tout jeune, avait montré un goût prononcé pour les arts; sur la marge de ses cahiers de classe, ses professeurs avaient souvent l'occasion de constater que leur élève avait pour les œuvres de Zeuxis et de Praxitèle une admiration qu'il aurait volontiers refusée aux poèmes d'Homère ou de Virgile, et qu'il se montrait plus empressé à représenter une scène de l'histoire grecque ou romaine qu'attentif à éviter un solécisme. Dans ces croquis enfantins, le jeune écolier s'efforçait d'agencer des compositions en rapport avec les devoirs qui lui étaient donnés; ses connaissances étaient bornées, son éducation fort incomplète, mais, en compagnie de son père, il visitait le musée du Louvre le dimanche et le jeudi, et sans qu'il y parût, il travaillait plus ces jours-là que les autres jours de la semaine; son intelligence tournée du côté de l'art retenait ce que ses yeux voyaient, et, après de longues stations

1. Voir la *Revue*, 1re année, page 49 et page 481.

au musée des Antiques ou devant les tableaux du Poussin, Merson fixait sur le papier une composition que le professeur d'humanités eût pu blâmer, mais que le maître de dessin n'eût certes pas condamnée. Ces dispositions précoces furent encouragées par le père de l'artiste, qui voyait d'un bon œil le plaisir que son fils prenait à dessiner : ce qui, pour tout autre, eût été une corvée, était regardé par Merson comme un délassement; il occupait ses récréations à copier des estampes anciennes, ou mieux encore, à inventer des scènes à deux ou trois personnages que ses lectures lui fournissaient; l'instinct, à défaut de l'instruction qu'il n'avait pas encore, le servait quelquefois assez bien, et, parmi ces inventions de jeunesse, il en est plus d'une qui, dans sa naïveté, dénotait une véritable intuition des conditions mêmes de l'art.

En même temps qu'il suivait les cours du collège, Luc-Olivier Merson allait demander à un ami de sa famille, à M. Chassevent, des conseils qui lui furent très profitables. Il se familiarisa, sous la direction de cet artiste consciencieux et habile, avec les procédés mêmes de la peinture, et ne songea à changer de maître que lorsqu'il eut fait son apprentissage bien complètement; aussi, lorsqu'en 1864 il entra à l'École des beaux-arts dans l'atelier nouvellement ouvert de Pils, ne fut-il pas longtemps à se faire remarquer dans les concours, à conquérir l'estime de ses camarades et à donner quelque espoir à son nouveau professeur. Cet espoir ne devait pas être déçu. Aux expositions de 1867 et de 1868 il envoya, il est vrai, deux tableaux qui passèrent inaperçus, *Leucothoé et Anaxandre,* et *Pénélope;* mais en 1869 un *Apollon exterminateur,* œuvre incomplète et accusant une inexpérience bien naturelle chez un jeune homme de vingt-deux ans, attira l'attention de quelques artistes et fut acquise par le Gouvernement, qui l'envoya au musée de Castres. A côté de certaines incorrections faciles à corriger, cette toile témoignait déjà de nobles aspirations et accusait que le débutant entendait prendre sa place à côté des artistes auxquels ne suffisent pas les succès faciles; le ton d'ailleurs de son tableau était distingué et, en même temps qu'une recherche sérieuse de la forme, on pouvait constater une préoccupation de la couleur harmonieuse et fine que possèdent rarement les œuvres exécutées par des jeunes gens.

Cette même année 1869 devait donner au talent de Merson une consécration bien autrement solennelle qu'un demi-succès de Salon; sur l'avis de Pils, le jeune élève de l'École des beaux-arts résolut de tenter le concours de Rome; il subit les épreuves préparatoires avec un véritable succès et fut reçu le premier en loges. Au jugement définitif il obtint le grand prix. Le sujet proposé était *le Soldat de Marathon* Son assiduité au travail, sa persé-

vérance recevaient là une haute récompense, et, devant les chefs-d'œuvre de l'Italie, l'artiste allait puiser une force nouvelle et trouver définitivement sa voie. Jusque-là, il s'était montré un élève distingué, un écolier studieux; désormais il devait voler de ses propres ailes et prouver au public qui commençait à le connaître qu'il y avait en lui l'étoffe d'un artiste. Avant de se rendre à Rome, il visita en compagnie de ses camarades toute l'Italie septentrionale; il s'arrêta à Florence, à Pise, à Assise, à Orvieto, à Sienne et dans tant d'autres villes remplies des œuvres des grands maîtres. A chaque pas il jette des cris d'admiration; son enthousiasme n'a plus de bornes, et, dans les lettres qu'il écrit à sa famille ou à ses amis, les expressions varient, mais les mots, *surprenant, admirable, sublime,* se retrouvent à chaque ligne et témoignent de la joie qu'éprouve le jeune lauréat à la vue des chefs-d'œuvre qui, tous les jours, passent devant ses yeux. Avec la sincérité de la jeunesse il a les élans de l'artiste, et la distinction de son esprit trouve à chaque pas des aliments dont il saura faire son profit lorsque le moment sera venu. A Florence il s'écrie : « Oh! que j'étais heureux devant les belles peintures de Masaccio et de Filippino Lippi, dans l'église del Carmine, et les Angelico de Fiesole du Couvent San Marco, et les Botticelli et les Ghirlandajo. Quelle naïveté charmante, quelle simplicité et quel goût, et, par-dessus tout, c'est là que je les trouve vraiment forts, quelle recherche approfondie de leurs types, quel amour sincère de la nature!... » Lorsqu'il est arrivé à Rome, il se rend aussitôt au Vatican et du premier coup il subit le charme ineffable de Raphaël : « ... Après la Sixtine, dit-il dans une de ses lettres, tu dois comprendre qu'il me tardait de voir les *Stances*. Si l'œuvre de Michel-Ange m'a arraché des élans d'admiration, en revanche, devant Raphaël, je n'aurais pas trouvé de mots pour exprimer le plaisir et le ravissement complet que j'éprouvais. Je commence à comprendre que c'est le maître et peut-être le seul... Quelle sagesse dans l'ordonnance de l'effet! Quel charme de coloris! Quelle souplesse d'exécution!... Je crois qu'à cette époque ils ne se préoccupaient point du tout de faire ce que l'on nomme maintenant de la couleur ou du dessin. Tous les primitifs et Raphaël étaient dessinateurs et coloristes, et ce n'est que plus tard qu'il me semble que l'impuissance des artistes les a faits s'attacher à un seul côté de la peinture en négligeant l'autre et en ne voyant dans la nature que le ton ou la forme, selon qu'ils concevaient plus facilement l'un ou l'autre. C'est que je trouve Raphaël coloriste! non pas à la manière de Titien ou du Tintoret, mais dans l'*École d'Athènes,* par exemple, il y a des fonds d'architecture que Véronèse a rarement mieux réussis; c'est blond, argenté, fin, délicat; et l'air circule partout... »

Lorsque les premières visites dans les musées, dans les églises, dans les galeries publiques ou privées furent terminées, Merson se mit au travail; sa tête était pleine des merveilles qu'il venait de contempler pour la première fois, et, de cet ensemble de productions diverses qui avaient frappé ses regards, il ne sut pas tout d'abord tirer le profit qu'il devait en tirer plus tard. Son premier envoi, *Saint Edmond, roi d'Angleterre, martyr,* pourrait aussi bien avoir été exécuté avant qu'après son départ pour Rome; sans doute ce tableau dénotait une expérience du métier que ses ouvrages antérieurs ne possédaient pas, mais, dans certains détails d'ajustement, dans l'écusson qui affecte une forme démesurément élancée comme dans les banderoles archicontournées qui l'avoisinent, le jeune pensionnaire avait, sans profit, rompu avec la simplicité, qui convenait mieux au sujet choisi par lui que des recherches d'élégance un peu outrées; la couleur de l'ouvrage était agréable, le goût du dessin relevé, mais la composition était un peu lâche et la personnalité de l'artiste ne s'accusait pas bien ouvertement encore. L'année suivante, l'envoi fait par Merson de la villa Médicis fut fort discuté. L'artiste avait choisi pour sujet une *Vision* à laquelle assistaient trois anges jouant de divers instruments; une sainte se tordait, étendue à terre, dans les convulsions de l'extase devant le Christ crucifié, qui arrachait de la croix sa main droite pour bénir celle qui l'adorait; la scène se passait dans un pays montagneux, hérissé de châteaux forts et baigné par une rivière tortueuse. Merson, en voulant s'éloigner autant que possible de la banalité, avait peut-être un peu dépassé les limites que la peinture ne saurait franchir sans imprudence; au calme des êtres célestes il avait voulu opposer la passion humaine aux prises avec l'amour divin, et, en s'efforçant de rendre un sentiment plus littéraire que pittoresque, il s'était aventuré sur une voie périlleuse dans laquelle tout autre que lui aurait pu s'égarer; il se sauva par le soin avec lequel il exécuta son œuvre, par la bonne foi dont il fit preuve dans les moindres détails de cette peinture considérable, et, si l'on n'approuva pas absolument la tentative du jeune artiste, on ne put s'empêcher de reconnaître qu'il y avait là un effort sérieux et que l'auteur d'un pareil tableau était tout à fait digne de la haute récompense qu'il avait obtenue le jour où le prix de Rome lui avait été décerné.

Lorsque, l'année suivante, les portes de l'École des beaux-arts s'ouvrirent à nouveau pour laisser voir les envois faits par les pensionnaires de la villa Médicis, le succès de Merson fut complet, et, à partir de ce jour, sa réputation fut établie parmi les artistes comme dans le public. En même temps qu'une bonne copie d'un fragment de *la Dispute du saint sacre-*

ment, il avait envoyé une esquisse que l'on fut unanime à regarder comme tout à fait remarquable ; une légende pieuse l'avait inspirée : saint François d'Assise, en résidence à Agubbio, ayant appris qu'un loup d'une taille énorme ravageait la campagne et égorgeait hommes et animaux, résolut de dompter la bête féroce. Il se dirigea, accompagné de plusieurs de ses frères et suivi de quelques habitants de la ville, vers la montagne où se tenait d'ordinaire l'animal redouté. Dès que le loup sortit de son repaire, les compagnons du saint furent saisis de frayeur et s'arrêtèrent brusquement; alors saint François s'avança seul au-devant de la bête, fit sur elle le signe de la croix et lui ordonna, au nom du Christ, de cesser ses cruautés ; le loup, qui s'était précipité sur le saint, ferma aussitôt sa gueule, se coucha devant celui qui l'avait vaincu et, de furieux qu'il était un instant auparavant, devint doux comme un agneau. C'est le moment où le loup rampe aux pieds du saint que Merson a choisi; la bête est vaincue, le saint triomphe et la foule qui est restée prudemment en arrière demeure stupéfaite du miracle accompli devant elle ; les uns se prosternent et adressent au ciel leurs actions de grâces, les autres admirent en silence la puissance de la foi; la scène se passe au milieu d'une campagne accidentée, non loin d'Agubbio qui apparaît à l'horizon. Ce petit tableau, cette esquisse demeurera comme un des meilleurs ouvrages qu'ait jamais signés un élève de l'école de Rome; quel que soit l'avenir réservé à l'artiste qui nous occupe, quelle que soit la place qu'il est appelé à occuper dans l'école française, on se souviendra toujours de cet envoi, qui marquera le véritable point de départ de sa carrière; la composition est excellente, tout l'intérêt se porte sur le saint isolé en conversation avec le loup, et le groupe de personnages précédés de trois moines placé à droite, les habitants timides et timorés d'Agubbio que l'on voit au loin concourent à donner à la composition un intérêt en rapport avec la grandeur de l'acte qui s'accomplit. Le ton de l'esquisse est d'une rare finesse, le paysage est traité de main de maître, et l'on peut affirmer que celui qui a conçu cet ouvrage, qui l'a exécuté, est un artiste sur lequel l'école française a le droit de compter.

Chaque année, dans ses envois, Merson avait accusé un progrès, avait témoigné du profit qu'il avait retiré de son séjour en Italie. Il lui restait à exécuter le tableau que le règlement impose aux artistes que le gouvernement français entretient à Rome. Merson choisit comme sujet de son dernier envoi le *Sacrifice à la Patrie*. Une mère éplorée se désespère devant le cadavre de son fils étendu sur un autel ; la Foi veille à ses côtés, tandis que la Renommée publie à son de trompe les exploits de celui qui est mort au champ d'honneur. Le sujet était bien choisi, au lendemain de nos

désastres, et l'artiste se montra heureusement inspiré. S'il n'y a que justice à constater un peu d'affectation dans la figure de la Renommée, dont l'allure cambrée rappelle certaines inventions d'Henri Goltzius, on ne saurait ne pas louer sans réserve la figure de la mère, qui est vraiment remarquable : agenouillée, les cheveux épars, elle se tord dans la douleur la plus poignante; la Foi ne peut encore faire parvenir jusqu'à elle ses consolations; sûre de la victoire, elle demeure calme et n'interviendra qu'au moment où, les forces étant épuisées, la nature reprendra ses droits et appellera au secours. Une inscription, *bella matribus detestata,* tracée sur une tablette portée par un génie ailé, désigne clairement le sujet que le peintre a entendu traiter; cette légende n'était pas indispensable, le sujet s'explique de lui-même et la façon dont il est traité ne laisse aucun doute sur les intentions de l'artiste. Au Salon qui suivit l'exposition des envois de Rome, le *Sacrifice à la Patrie* fut mis sous les yeux du public et reçut là une consécration nouvelle. Au milieu de tant d'ouvrages dus à des talents reconnus de longue date, la toile qui nous occupe tenait parfaitement sa place; l'artiste qui l'avait conçue, aussi habile praticien et aussi expérimenté qu'aucun de ses confrères, avait su exprimer une pensée noble et faire dire quelque chose à sa peinture. Dans un temps où les artistes de talent abondent, mais où l'idéal semble quelque peu en défaveur, une œuvre de cette valeur attire naturellement les esprits élevés et s'impose.

Chaque année, depuis que sa pension est terminée, Luc-Olivier Merson a envoyé au Salon des ouvrages devant lesquels les artistes et le public ont aimé à s'arrêter. En 1875, sur la paroi qui faisait face au *Sacrifice à la Patrie,* se voyait un *Saint Michel* qui fut depuis exécuté en tapisserie à la Manufacture des Gobelins, et qui doit, ainsi transformé, être exposé au Panthéon. En 1877, deux grands tableaux destinés à la galerie qui conduit, dans le Palais de Justice, à la Cour de cassation furent accrochés sur les murailles du palais des Champs-Élysées, avant d'aller occuper la place qui leur était assignée d'avance. *Saint Louis, à son avènement au trône, fait ouvrir les geôles du royaume; Saint Louis, malgré les supplications des nobles et des barons, condamne le sire Enguerrand de Coucy.* Non seulement ces deux ouvrages doivent être regardés comme des tableaux excellents, ils doivent surtout être comptés au nombre des peintures décoratives les mieux disposées que l'on ait exécutées de nos jours. Destinés à faire corps avec l'architecture, à concourir à l'ornementation d'un ensemble, ils exigeaient de l'artiste des sacrifices particuliers et un parti pris bien défini. Merson s'est pénétré de la mission qu'il avait à remplir et a complètement

satisfait aux conditions spéciales qui lui étaient imposées par la place que devaient occuper ces peintures. Après avoir puisé aux bonnes sources les documents qu'il devait utiliser et après s'être pénétré des sujets qu'il était chargé de traiter, il ne perdit pas un instant de vue qu'il n'avait pas à agir en cette occasion comme il l'avait fait jusqu'à ce jour. Il ne devait pas faire des tableaux exposés, à un moment donné, à changer de destination, mais bien de la peinture monumentale devant demeurer là où elle avait été fixée, éclairée d'une certaine façon et appelée à s'harmoniser avec la décoration générale de la galerie dans laquelle elle devait trouver place. Par la simplicité des lignes, par la sobriété d'un coloris harmonieux, par la disposition de ses deux compositions pondérées avec intelligence, il satisfit pleinement aux conditions qui lui étaient imposées et l'architecte éminent qui s'était adressé à Merson, qui avait eu confiance dans les aptitudes de ce jeune homme revenant de Rome, M. Duc, n'eut pas lieu de se repentir du choix qu'il avait fait.

La vie de saint François, qui avait fourni à Merson un de ses ouvrages les plus remarquables, devait encore inspirer heureusement le jeune artiste. Au Salon de 1878 on vit paraître, pour ainsi dire, le second chapitre de la légende dont le premier avait été l'esquisse envoyée de Rome. Cette fois le loup d'Agubbio, dompté et passé à l'état d'agneau inoffensif, quêtait sa nourriture dans les rues de sa patrie d'adoption; il était devenu aussi doux et aussi humble qu'il était jadis féroce et exigeant; chacun l'accueillait avec faveur, les habitants le chérissaient, les enfants le caressaient, et les chiens eux-mêmes, dont il était autrefois la terreur, le regardaient passer sans l'inquiéter. Merson a choisi le moment où le loup mendie à la porte de la boutique d'un boucher, située dans un carrefour au milieu de la ville; le site est pittoresque, la composition est bien disposée et le sujet est clairement exposé; la neige recouvre la terre, de minces glaçons sont suspendus à la vasque d'une fontaine à laquelle viennent puiser de l'eau des gens de toutes conditions. Ce tableau obtint un véritable succès; la couleur en était harmonieuse, le dessin précis, et si le gouvernement ne parvint pas à l'acquérir pour le placer au musée du Luxembourg, ce ne fut pas absolument sa faute.

L'année suivante, au Salon de 1879, Merson obtint un nouveau succès; non loin de *Saint Isidore laboureur*, tableau d'assez grande dimension, conservé aujourd'hui au musée de Rouen, était exposé le *Repos en Égypte,* toile excellente devant laquelle on avait peine à séjourner tant elle attirait la foule des curieux, composée en nombre égal de gens du monde et d'artistes; le sujet était traité d'une façon un peu anecdotique; la Vierge et l'enfant

Jésus reposaient entre les pattes d'un sphinx gigantesque pendant que saint Joseph, couché par terre, appuyait sa tête sur une des marches qui soutenaient le colosse ; un âne débarrassé de son bât broutait l'herbe rare venue dans le sable et sa silhouette se profilait sur le désert éclairé par les étoiles du firmament. La façon nouvelle de traiter ce sujet, qui avait tenté les maîtres de tous les temps et de toutes les écoles, contribua sans aucun doute autant que l'habileté de l'exécution à l'accueil qui fut fait à cette toile qui ne doit pas, à notre avis, être préférée aux autres travaux de Merson. Sans doute celle-ci accuse en même temps qu'une habileté matérielle très grande une imagination qui a en horreur la banalité et qui sait rajeunir les thèmes les plus connus, mais elle ne révèle pas des qualités d'artiste d'un ordre aussi élevé que les scènes relatives à l'histoire de saint Louis ou que les deux tableaux dans lesquels le loup d'Agubbio joue un rôle important; cette composition d'histoire, traitée comme un sujet de genre, n'était en aucune façon inférieure aux autres ouvrages du jeune maître, elle ne témoignait toutefois d'aucun nouveau progrès.

Si, au Salon de 1880, Merson n'avait envoyé aucun tableau, son nom se trouvait cependant inscrit au livret de cette année, car, sur une des fenêtres de l'escalier qui, des salles du premier étage, conduit dans le jardin, était exposé un vitrail exécuté par MM. Bardon et Lefebvre, d'après un carton de l'artiste; il représentait l'*Apparition de Notre-Seigneur à Marie Alacoque* et dénotait, chez son auteur, une entente réelle des conditions particulières qu'impose la peinture sur verre à ceux qui la pratiquent; l'artiste avait disposé ses figures de façon à faciliter au verrier sa tâche sans compromettre aucunement les parties importantes de l'œuvre; les divisions matérielles de la verrière étaient formellement indiquées par le peintre et les teintes employées étaient du nombre de celles que la peinture sur verre peut traduire avec fidélité. Dans ce vitrail, comme dans un autre destiné à une chapelle anglaise protestante, Merson a su montrer qu'il comprenait admirablement les exigences de la peinture décorative et les devoirs qu'elle imposait.

Après avoir mentionné le tableau d'une rare distinction, *Saint François d'Assise prêchant aux poissons,* qui valut de nouveau, cette année, à Merson l'approbation unanime des artistes, nous aurons à peu près signalé toutes les œuvres dues à cette intelligence ennemie de la banalité et à ce pinceau délicat qui virent le grand jour des expositions et qui reçurent une consécration publique; nous n'aurons toutefois indiqué qu'une partie des travaux de Merson. En dehors de quelques tableaux tels que l'*Ange gardien,* le

Sacrifice des poupées et le *Martyre de saint Sébastien,* il faut, pour bien se rendre compte de la souplesse et de la délicatesse de ce talent jeune et distingué, aller chercher dans plusieurs livres publiés de nos jours quelques compositions qui ont la valeur de tableaux achevés. Pour l'*Histoire de sainte Élisabeth de Hongrie,* par M. de Montalembert (Tours, Mame, 1878), Merson exécuta deux aquarelles charmantes, *Sainte Élisabeth enfant prenant plaisir à regarder des miniatures* et *Sainte Élisabeth racontant des histoires aux servantes,* que retraça non sans talent, en chromolithographie, M. E. Dambourgez; aux mêmes artistes sont dues deux autres planches qui accompagnent l'*Histoire de saint Martin de Tours,* de M. Lecoy de la Marche (Tours, Mame, 1881) et une composition importante, *la Toussaint,* destinée à trouver place dans les *Fêtes chrétiennes* de l'abbé Drioux (Paris, Jouvet, 1880). De même que Merson sait, à l'occasion, traiter largement les peintures destinées à jouer un rôle décoratif, de même il sait demander aux miniaturistes leurs secrets lorsqu'il s'agit de commenter un texte et d'accompagner un récit; peintre dans la complète acception du mot, il se soumet sans difficulté aux exigences qui lui sont imposées ou qu'il s'impose à lui-même; toujours attentif à faire dire quelque chose à sa peinture, il évite les sentiers battus et se préoccupe d'exprimer une idée et de faire penser le public auquel il s'adresse; il a peut-être dépassé quelquefois la limite permise au peintre, jamais, dans son œuvre déjà considérable, on ne trouvera une concession faite au goût du jour, un appel au succès; le succès est venu à lui parce qu'il était sincère, parce qu'il montrait pour son art un respect profond, et parce que, dans les différents genres qu'il a traités, il a su trouver la note juste et demeurer toujours lui-même.

GEORGES DUPLESSIS.

DE L'ÉTUDE

DE LA

COMPOSITION DANS L'ENSEIGNEMENT

DES ARTS DU DESSIN

(SUITE [1])

AISONS observer ici, une fois pour toutes, que cette notice ne s'occupe pas et n'a pas à s'occuper du dessin géométrique et de ses applications aux industries de construction. Ce genre de dessin est enseigné dans le plus grand nombre des écoles; il pourra être l'objet, de notre part, d'un travail particulier.

Nous nous réservons également d'étudier la grave question d'application professionnelle manuelle, à l'égard de laquelle les esprits les plus compétents, les plus instruits et les plus intelligents, n'ont pas formulé encore de doctrine sérieuse.

Des essais ont été tentés de plusieurs côtés et chez toutes les nations; nous craignons que le plus grand nombre ait été fait sans distinguer entre le dessinateur, le modeleur et l'ouvrier, et que les résultats n'étant pas absolument encourageants on ne se lasse, ce qui serait fort regrettable: car il y a là aussi une création à entreprendre.

On a dit souvent : « L'étude du dessin forme le goût pour le beau et développe les dispositions ».

Nous avons le regret de ne pas partager absolument cette opinion ou, plutôt, nous renverserions la proposition et nous dirions :

« Une personne douée pour les arts du dessin (comme celle qui a de l'oreille en musique) se développera plus vite qu'une autre par la pratique du dessin, qui n'est qu'une science.

« L'intelligence du beau, sentiment abstrait, est une aptitude personnelle. Beaucoup de gens trouvent une œuvre belle parce qu'on le leur a dit; bien peu sont en état d'en discerner, tout seuls, les caractéristiques.

« Donc *tout le monde* a des dispositions pour la science du dessin; c'est l'*exception* qui possède des aptitudes réelles aux compositions des beaux-arts. »

1. Voyez la *Revue*, 2e année, p. 362.

Un des résultats de la diffusion de l'enseignement du dessin et de la composition d'art sera, précisément, d'éliminer les fausses vocations; car, du moment où tous les citoyens apprendront le dessin à l'école, chacun prendra de cette science ce que comporte sa nature.

On ne criera plus à la vocation, plus ou moins réelle du premier bambin venu, parce qu'il s'amuse plus qu'un autre à copier des images avec succès; il faudra mieux que cela, il faudra savoir composer, plus ou moins.

Ce ne sera aussi que par une pratique très rigoureuse de la composition, dans toutes les écoles d'art, que l'on pourra faire sentir aux professeurs et aux élèves la nécessité absolue de généraliser davantage chaque spécialité des arts du dessin.

Ce sera dans une composition que le peintre ou le sculpteur, corrigés par une critique impartiale, s'apercevront que, s'ils ont négligé les parties de monuments ou les accessoires de leurs figures, c'est qu'ils n'ont fait toute leur vie que copier de l'antique et du modèle vivant, s'abstenant, comme s'ils devaient y contracter la peste, de toute étude d'architecture, ou d'art décoratif! Et, si leur perspective est défectueuse, ils n'avoueront plus sans honte que, s'ils ne l'ont pas apprise, c'est que des artistes de talent et ne la connaissant pas eux-mêmes, les en ont déconseillés en les avertissant qu'ils trouveraient bien facilement un camarade architecte ou un *perspecteur* pour rétablir les lignes les plus importantes!

Ce sera dans une composition que l'architecte ou l'ornemaniste verront le sourire sur les lèvres des peintres et des statuaires, à l'examen de figures calquées sur des estampes, gauchement adaptées et encore plus mal dessinées. La figure humaine, étant la plus belle expression de la forme, peut, moins que toute autre forme, supporter l'incorrection: nombre de compositions décoratives perdent tout intérêt, soit par l'absence de figures, soit par le mauvais dessin de celles qui s'y trouvent. Nous n'avons, personnellement, depuis quatorze ans, cessé de demander et d'exiger, dans nos fonctions, dans notre enseignement et dans nos écrits, l'étude du dessin par la copie *de toutes les formes* qui se présentent dans la nature en mettant la figure humaine au sommet, parce qu'elle est la plus difficile, au lieu de la mettre à la base, quitte à n'arriver à rien; ceci est justifié par ce que nous avons observé, presque partout, des artistes incomplets, cantonnés dans un même genre et détracteurs de ce qu'ils ne savaient pas.

Cette situation doit être attribuée aussi à la direction de notre enseignement des beaux-arts, confiée presque uniquement à des peintres[1], lors de l'organisation du plus grand nombre d'écoles publiques au début du siècle. Il y a peu de temps qu'on s'est aperçu du danger, « qu'il y avait quelque chose à faire; » toutes les nations s'en inquiètent, font des enquêtes et organisent des institutions spéciales, avec plus ou moins de succès.

Il n'y aura rien de fait, tant qu'on n'aura pas mis chaque genre d'enseignement à sa place.

A la base un enseignement général du dessin par la copie, en projection et en perspective par *tous* les élèves sans distinction, de *toutes* les formes puisées dans tous les règnes de la nature, de toutes les combinaisons géométriques ou d'imagination, de toutes les couleurs et de tous les métaux.

Cela, c'est la science.

L'art commence dès que cette science est acquise, et la véritable étude de l'art dans chaque genre ne peut être faite que par la composition des œuvres habituelles à ce genre.

1. Ceci soit dit sans les désobliger; car ils n'ont pas, *tous*, commis l'erreur de diriger l'enseignement comme si tous les élèves devaient devenir ou rester peintres.

L'élève possédant, dans ses doigts, dans son œil et dans sa raison, l'habitude de voir et de reproduire toutes les formes, choisira, nécessairement et avec toute conscience, celles qui plaisent le plus à son tempérament, à son imagination ou à la carrière qu'il veut parcourir.

C'est donc à ce moment que, spécialisant, vous le ferez sans doute revenir à une copie plus serrée des formes qu'il affectionne et qu'il emploiera plus que les autres, en même temps que vous développerez chez lui, à propos de ces formes, les règles de raison, de pensée, d'ordre et d'harmonie qui constituent l'art par la composition.

Nous n'avons pas à faire dans ce travail un cours d'esthétique générale appliquée aux règles de la composition. Il existe, sur cette question, des ouvrages d'une grande valeur, lesquels peuvent, à notre avis, servir de guides aux professeurs intelligents.

Quant aux élèves, ainsi que nous l'avons déjà développé, c'est à propos de leurs compositions, *et sur elles mêmes,* que l'enseignement doit se faire pour être fructueux.

Ce que nous avons à expliquer ici, c'est le point que les auteurs des ouvrages d'esthétique ont négligé, c'est-à-dire le moyen de pratiquer dans nos écoles un enseignement de composition possible.

Nous supposons nécessairement, pour les grandes écoles, que les élèves de chaque spécialité savent dessiner dans une certaine mesure. L'on apprend à dessiner toute sa vie, et il serait ridicule d'exiger qu'un étudiant de deux ou trois années de dessin ait acquis l'habileté qu'il aura plus tard après l'avoir augmentée tous les jours. On nous accordera, toutefois, un certain degré d'instruction.

Du reste notre plan d'enseignement, pour les écoles moyennes et petites, n'est, en définitive, qu'une préparation réelle aux grandes, de telle façon qu'un élève qui en sort peu entrer de plain pied dans les classes d'application des grandes.

ESQUISSE D'UN PLAN D'ENSEIGNEMENT

GRANDES ÉCOLES

ARCHITECTURE

L'élève sait copier une académie d'après le modèle vivant, un ornement d'après le plâtre; il connaît le tracé d'ombres et le lavis, les éléments d'anatomie, la projection et la perspective, enfin il a des données générales sur l'histoire des arts.

A. — Étude générale des éléments constitutifs de l'architecture ; établissement du plan, moulures, colonnes, arcades, fenêtres, portes, balustrades, etc., etc., *dans toutes les époques* par la copie de ces éléments sur les meilleurs types.

Des relevés sur nature accompagnent cette étude; le dessin copié ne suffisant pas pour en faire l'analyse. Des moulages d'architecture permettent d'exécuter ce travail de relevé à l'école; le professeur variera les échelles et surveillera pour empêcher la copie de relevés faits par d'anciens camarades.

B. — Plans plus compliqués, édifices renfermant la combinaison des éléments ci-dessus, toujours par voie de copie et, nécessairement, à échelle différente du modèle.

Relevés de plans et d'élévations dans la localité. Ce travail peut se faire par groupes et à d'autres heures que celles des cours ordinaires.

C. — Composition sur un programme donné, correspondant à l'application des principes précédents, d'un projet d'édifice très simple.

Les élèves font, en une séance, une esquisse de leur composition, qui est corrigée et conservée par le professeur afin d'empêcher les élèves de copier celui qui a eu la meilleure idée. Ils doivent l'étudier ensuite, selon le parti adopté, pour l'améliorer et non en prenant celle du voisin.

Parallèlement, cours oral de la construction technique indispensable à la structure; géométrie descriptive, stéréotomie.

Le professeur devra, lors des compositions, si possible, tenir, dans un portefeuille ou sous des cadres vitrés, à la disposition des élèves, des tracés d'édifices similaires.

A cet égard, nous émettons un conseil important qui concerne la composition dans tous les genres.

Lorsqu'un artiste entreprend une composition qui lui est commandée, lorsqu'un écrivain veut faire un travail sur une question qui a déjà été traitée, s'ils ont quelque souci de savoir où il faut aller sans copier un autre ou de profiter des études des maîtres, ils commencent par rechercher tout ce qui a été fait sur le même terrain. Ce serait beaucoup trop que de laisser à l'initiative d'un étudiant ce qu'un artiste plus ou moins expérimenté ne trouverait pas lui-même tout de suite dans son imagination.

On nous objectera que le professeur est là. En pratique, il est vrai, c'est plus commode; et le professeur, en face d'une disposition qui n'est vicieuse que parce que l'élève manque d'expérience, successivement, de leçon en leçon, refait le projet, de telle sorte qu'au bout, c'est lui qui a composé et non l'élève; d'où l'air de famille de certaines compositions d'école. Le professeur ne devant que signaler les imperfections et leur cause, fera un enseignement bien plus intense en laissant l'élève chercher, d'après les types donnés, l'arrangement qui lui convient, ou améliorer ceux qu'il a adoptés, par un sage raisonnement.

C'est une erreur que de croire que l'élève, en présence de types tout faits, en prendra un et le copiera. Une longue pratique de l'enseignement marque que c'est le contraire qui arrive. Ce serait possible, si l'élève était seul; mais son amour-propre instinctif, vis-à-vis de ses camarades, l'empêche généralement de procéder ainsi, s'il a quelque valeur personnelle. Rarement — et ce sont les élèves peu doués — ils procèdent ainsi.

Même l'élève est presque toujours effrayé à la seule idée de composer, parce qu'il croit qu'il faut qu'il invente tout. Nous conseillons toujours aux débutants de choisir un type, qui nécessairement n'est jamais absolument le cas exact du programme qui est donné, et de s'en servir comme de canevas. Leur imagination se rassure alors et, règle générale, ils interprètent toujours, y mettent du leur, beaucoup trop même.

Il ne faut non plus jamais laisser faire des compositions *en dehors de l'école;* les élèves de mauvaise foi se font aider par des camarades plus habiles; leurs progrès sont arrêtés et ils découragent les autres.

D. — Composition comme à l'article précédent d'édifices plus compliqués ou purement de décoration architecturale pour fêtes et théâtres. Leçons de construction et de théorie d'architecture.

On a beaucoup glosé sur ce que les projets des écoles d'architecture présentaient un luxe exagéré de colonnes et de décoration. Probablement cela tient à ce que les élèves, ou n'avaient pas de types sous les yeux, ou se reportaient instinctivement sur les projets de leurs anciens camarades. C'est ainsi qu'il s'est créé une manière particulière à certaines

écoles et à certains professeurs. Certainement cela est regrettable, parce que ces mêmes élèves se sont trouvés entraînés aux mêmes exagérations dans leurs premières compositions au sortir de l'école. Il existe en France pas mal d'édifices, fruits de concours publics, qui ne sont que des projets d'école, par conséquent insuffisants, à propos desquels leurs auteurs ont fait leur apprentissage de décoration et de construction[1]. Toutefois, il ne faut pas trop se plaindre; car, si ces jeunes gens se sont trouvés en état de faire, cela prouve qu'ils savaient quelque chose, à l'éloge de l'enseignement de l'architecture; on ne peut en dire autant des autres branches des beaux-arts.

SCULPTURE

L'élève sait dessiner une académie d'après l'antique et un ornement d'après le plâtre; il connaît l'anatomie, les principes généraux de perspective, d'architecture et d'histoire des arts.

Remarquez que le statuaire reproduit les formes avec de la terre et que son travail est augmenté de ce que son œuvre doit, presque toujours, être vue de tous les côtés.

A. — Copie d'après l'antique, et d'après les ornements en bas-relief.

B. — Même copie d'après des reliefs entiers.

C. — Copie d'après le modèle vivant, d'abord en bas-relief, puis en relief entier.

D. — Copie du groupement de deux figures au modèle vivant.

E. — Composition en bas-relief sur un sujet donné, figure, ornements et architecture.

F. — Composition de groupes; compositions décoratives.

Les types donnés comme exemples consistent en dessins ou photographies de sujets analogues, même en moulages, si l'école les possède. La classe sera entourée des moulages les plus beaux de l'antiquité, du moyen âge et de la Renaissance. Un modèle vivant sera mis à la disposition des élèves qui composent, pour se rendre compte des formes et des attitudes les plus difficiles.

Les élèves feront toujours à l'école un dessin, corrigé et conservé par le professeur, avant de commencer leur maquette. Ils devront se tenir à cette esquisse et ne pas copier leurs camarades.

PEINTURE

L'élève sait dessiner une académie d'après l'antique et d'après le modèle vivant, les plantes d'après nature et les ornements d'après le plâtre; il connaît l'anatomie, les principes généraux de perspective, d'architecture et d'histoire de l'art.

A. — Copie peinte de tableaux, de figures, paysages, fleurs, animaux, etc., etc., de différents maîtres, dessinateurs ou coloristes.

Le professeur indique par quels moyens les maîtres ont rendu certains effets.

Parallèlement, copie peinte du modèle vivant.

Croquis d'après nature de figures, plantes et paysages.

B. — Composition dessinée d'après programmes donnés, ne comportant que deux ou trois figures.

1. Aux frais des contribuables.

MÉTAL

MODÈLES DE VASES

COMPOSITION ET DESSIN DE CH.-P.-J. NORMAND (1765-1840)

A. Quantin, imprimeur-éditeur

Le professeur fournira des types pour ce travail avec des gravures ou des photographies des mêmes sujets traités par les maîtres.

Les élèves feront, en une séance, une esquisse de leur composition, laquelle, après avoir été corrigée par le professeur, sera conservée par lui pour qu'elle ne soit pas modifiée à l'étude dans le sens de celle d'un camarade.

Un modèle vivant sera successivement tenu de poser pour les élèves, afin qu'ils se rendent comptent des formes et des attitudes les plus difficiles.

Des draperies et quelques accessoires seront aussi mis à leur disposition.

C. — Composition dessinée de plusieurs figures.

Composition peinte de deux à trois figures. Compositions décoratives, c'est-à-dire comportant des plafonnements, de l'architecture, des ornements, des animaux, des plantes et du paysage.

Parallèlement, copie peinte du modèle vivant, nu et habillé, en un temps relativement court et déterminé d'avance.

Croquis d'après nature.

GRAVURE

L'élève sait dessiner une académie d'après l'antique et d'après le modèle vivant et un ornement d'après le plâtre; il connaît l'anatomie, les principes généraux de la perspective, de l'architecture et de l'histoire de l'art.

A. — Gravure à l'eau-forte, puis au burin, d'après gravure des maîtres, comportant figures, animaux, architecture, ornements, fleurs, paysages et objets d'art.

Parallèlement, compositions dessinées comme à B de la peinture.

B. — Gravure à l'eau-forte de l'antique, du modèle vivant, de compositions comportant, outre la figure, des animaux, des ornements, des fleurs, du paysage et des objets d'art, d'après les dessins de l'élève.

Continuation de compositions, mais plus compliquées, comme en C en peinture.

C. — Gravure au burin des mêmes éléments B, aussi d'après les dessins de l'élève.

C'est une erreur que de penser qu'un graveur qui sait bien graver une figure peut tout graver. Il y a lieu de faire cesser, dès l'école, ces spécialités de graveurs de figure, de paysage, d'ornement et d'architecture, ou de reproduction des œuvres des autres. Avec un enseignement plus général, chacun suivra, plus tard, le genre qui rentrera le mieux dans son tempérament, sans être incomplet, pour cela, s'il est forcé d'en sortir par circonstance.

ART DÉCORATIF

L'élève sait dessiner d'après l'antique et le modèle vivant, les plantes d'après nature, les ornements d'après le plâtre.

Il connaît le tracé des ombres, le lavis et la perspective. Il possède des éléments d'anatomie, d'architecture et d'histoire de l'art.

A. — Copie, d'après modèles, d'objets d'art ou de décoration au crayon, à la plume ou au lavis. Ces copies doivent être exécutées à une échelle différente, avec tolérance de modifier les détails.

Dessins exécutés de mémoire d'après dessins originaux ou objets d'art simples.

B. — Arrangements sur un motif donné de décoration de surface (tous les élèves de même force d'après le même motif).

Copie, à l'effet, d'objets d'art compliqués.

C. — Composition de décorations et d'objets d'art divers sur programmes précis, indiquant les dimensions, la matière, l'emploi et le style.

D. — Compositions dans le même genre en évitant le pastiche d'un style.

De même que pour toutes les compositions précédentes, l'élève fera, en une séance, une esquisse qui sera corrigée et conservée par le professeur. L'élève sera tenu de s'y conformer en l'améliorant.

Également des types, se rapprochant du sujet donné, seront présentés aux élèves en même temps que le programme.

Si le style est indiqué, le professeur devra exposer, simultanément, les détails ornementaux de l'époque à laquelle il correspond. L'élève possédera ainsi devant les yeux et le type de la forme et le genre de décoration qui peut y être appliqué.

Le professeur veillera à ce que la composition tienne compte, autant que possible, d'une exécution possible, par conséquent, de l'alliance intime de la structure avec la décoration.

On conseille de ne fournir parmi les types et les détails d'ornementation que des exemples puisés dans l'art avant l'éclectisme ou les pastiches du XIXe siècle, excepté dans des cas très rares. Si la nature des objets demandés par le programme est tout à fait moderne et attendu que, dans cette circonstance, elle est toujours connue des élèves, il vaut mieux qu'ils y adaptent les formes ou objets anciens qui peuvent s'en rapprocher le mieux; si on leur présente l'objet moderne leur travail d'imagination et d'assimilation en sera diminué.

En conséquence, le matériel des modèles d'art décoratif doit être très riche en ouvrages de reproduction de l'art avant le XIXe siècle, laissés en feuilles afin d'être présentés soit dans des portefeuilles, soit dans des cadres vitrés lors de chaque composition.

Le professeur fera, en outre, un cours oral de la théorie de l'ornement et de l'histoire des styles. Ce dernier cours devra accompagner les compositions en correspondant avec la marche historique de l'art décoratif.

Les programmes de compositions devront être rédigés de manière que l'application du style indiqué soit possible sur l'objet et concorde avec ceux où chaque époque s'est montrée supérieure en liant mieux la décoration avec la structure : ainsi on ne demandera pas, par exemple, un objet d'orfèvrerie religieuse en style grec ou en style du XVIIIe siècle.

Du reste, le plus souvent, les programmes sont subordonnés au plus ou moins d'importance du matériel de la classe et à la facilité, plus ou moins grande, de présenter les types qui se rapprochent le mieux du sujet.

Nous recommandons d'ouvrir, si faire se peut, dans la classe, une section de composition spéciale à l'industrie décorative de la localité, où les élèves seront plus intimement exercés sur des arrangements qui y soient applicables.

Quant aux autres, réunis dans une deuxième section, il convient d'alterner pour eux, en vue des spécialités différentes, entre des compositions de motifs sur des surfaces relevées de coloris et ne donnant pas lieu à des recherches de formes, et entre des compositions où, au contraire, la forme doit être arrangée et combinée en conséquence de la décoration.

Tous les rendus doivent être exécutés à l'effet, en laissant les élèves maîtres d'employer le procédé qui leur convient le mieux. Le plus souvent les dessins doivent être établis *en projection* géométrique; mais, si l'intelligence de l'objet est difficile par ce mode, l'élève doit les représenter, en outre, par un *tracé perspectif* d'après la projection.

Quand les élèves d'une classe se trouvent d'état d'enseignement trop différent, on peut les scinder en deux ou trois divisions. Dans ce cas, les programmes de composition, quoique étant dans le même style, présenteront plus ou moins de difficultés. Il suffit, pour cela, de choisir des objets de même ordre, plus ou moins compliqués; de cette manière l'enseignement reste collectif lorsque le professeur juge à propos de parler à l'ensemble des élèves.

On aura remarqué que nous ne faisons qu'une faible part, et encore à la fin des études, à la composition sans pastiche d'un style. Des esprits peut-être plus ingénieux et inexpérimentés que réellement au fait des choses du professorat, voudraient que, pour l'éclosion d'un style spécial à notre siècle, on laissât toujours les élèves à leur instinct et à leur imagination, les engageant surtout à s'inspirer des choses de la nature pour en tirer un nouvel art décoratif.

Ce résultat, très désirable, est malheureusement impossible dans la pratique, parce que ce travail ne peut être abordé que par des artistes habiles; et encore les tentatives de ceux qui ont essayé, dont le nom est connu de tous, ne sont pas encourageantes. Vouloir laisser cette latitude à des étudiants, en abandonnant l'expérience et les œuvres que les maîtres ornemanistes de toutes les époques nous ont léguées, est une entreprise que nous n'osons conseiller. L'avenir la permettra peut-être, lorsque nos principes d'enseignement auront prévalu; nous le désirons sans trop croire à cette chimère que trop de circonstances, longues à expliquer ici, empêchent et empêcheront longtemps.

Convient-il de laisser faire, dans une école, aux élèves, des compositions décoratives dans chaque classe ou de les envoyer à la classe plus spéciale d'art décoratif?

Notre avis est que, si les classes d'architecture, de sculpture, de peinture et de gravure ont de bons professeurs, donnant une large part à la composition, cela est absolument inutile. Il conviendra de laisser à la classe d'art décoratif sa spécialité d'application au décor et aux industries d'art, ce qui est déjà un très beau lot. Il est certain que des élèves des autres classes pourront suivre ces cours avec profit; mais, s'ils entendent rester architectes, statuaires, peintres ou graveurs, ils ne doivent étudier des applications industrielles *qu'après* avoir épuisé l'enseignement de leur spécialité. On concevra, par exemple, avec quelle intensité un peintre qui aura fait déjà dans sa classe des compositions décoratives, ou la figure dominera et où l'architecture et l'ornementation ne seront que comme accessoires, exécutera ensuite les programmes où il trouvera une nouvelle application du groupement des personnages.

Mais, si les professeurs spéciaux ne veulent ou ne savent pas faire des compositions décoratives, il faudra que leurs élèves suivent, parallèlement, les cours de la classe d'art décoratif, qui en sera gênée, comme on l'a vu, pour le choix des sujets.

ÉCOLES MOYENNES ET PETITES

Les enseignements A et B seront faits au tableau noir (ou par de grands modèles préparés à l'avance) par le professeur, donnant l'indication du mode de procéder d'une manière collective.

A. — Géométrie pratique; théorie des projections; théorie des ombres; exercices de lavis.

Ce cours peut se faire parallèlement aux autres; mais il sera toujours obligatoire pour l'ensemble des élèves de l'école.

B. — Dessin à main levée de combinaisons de lignes droites et courbes, de surfaces, fleurons, rosaces, fleurs et plantes stylisées, etc., etc., représentant les deux dimensions.

Théorie des couleurs.

B B. — Composition d'arrangements et de combinaisons de ces motifs, avec coloris, d'après programme précis.

C. — Dessin à main levée des solides géométriques en fil de fer[1]; dessin d'après le plâtre des solides géométriques, ornements simples, plantes et fleurs *en bas-relief*. Théorie générale de la perspective (cours oral).

C C. — Composition d'arrangement et de combinaisons de ces motifs avec ombres d'après programme précis.

D. — Dessin en projection et à main levée en perspective de moulures, bases, corniches, ornées ou non, casques, vases, objets d'art, candélabres, chapiteaux, etc., etc., d'après le plâtre; dessin de plantes et fleurs d'après nature; esthétique des formes (cours oral).

D D. — Composition d'arrangements de ces objets, ombrée d'après types et programmes donnés.

E. — Dessin à main levée de bustes d'après le plâtre.

F. — Dessin de torses et de figures entières d'après le plâtre. Anatomie et esthétique de la figure (cours oral).

F F. — Compositions décoratives comprenant les éléments B. C. D. E. F.

G. — Dessin d'après le modèle vivant, dans le cas d'élèves exceptionnels et instruits selon le plan *entier* qui précède.

Les cours de modelage, s'il y a lieu, doivent suivre la même marche qu'en C. D. E et F, avec la seule différence que les élèves copient et composent avec de la terre ou de la cire au lieu de dessiner. Les cours oraux sont communs à tous les élèves.

Ce plan d'enseignement général pourra n'être poursuivi, en conservant l'ordre, que suivant l'importance de l'école; nécessairement il se restreindra, s'il y a lieu, aux éléments correspondant aux besoins et aux exigences de l'industrie locale.

Nous avons observé, le long de notre carrière de professeur, des jeunes gens admirablement doués qui, entrés à l'école avec une aptitude remarquable pour la copie, s'étaient, tout à coup arrêtés dans la carrière. C'est un fait intéressant à observer, qui démontre presque toujours la mauvaise organisation de l'enseignement.

D'abord ces jeunes gens ont été d'ordinaire beaucoup trop complimentés et chargés de récompenses pour ce qui n'était, en définitive, que de la copie. Ensuite, comme l'enseignement de province se borne à cette copie, ces jeunes gens, mêlés à d'autres qui copiaient aussi, n'ont fait que mieux copier qu'eux. Le professeur aurait dû, une fois constatée l'habileté à reproduire *le morceau,* sortir ces étudiants du rang de leurs camarades et les mettre immédiatement à composer. D'abord cela eût refroidi leur amour-propre, car ils eussent bien vite constaté que c'est tout autre chose de dessiner ou de peindre une composition que de copier un modèle qui est immobile. Ensuite cela leur eût fait comprendre ce qu'ils doivent étudier en copiant, c'est-à-dire la structure humaine et celle des plantes et des ornements, de façon à les connaître assez pour pouvoir dessiner *sans modèle* une figure dans des attitudes diverses et arranger une composition décorative.

1. Modèles de La Martinière de Lyon.

Les jeunes gens dont nous voulons parler n'ont fait dans la suite que des pasticheurs très habiles et ont été incapables de créer une œuvre individuelle. Cela prouve que la conséquence immédiate et irrésistible de la composition est de faire comprendre tout de suite aux jeunes gens leur insuffisance d'études préparatoires, si elle existe.

En présence de la nécessité de préciser et de généraliser l'enseignement de la composition, n'est-il pas à craindre qu'on ne soit arrêté par la même difficulté que pour le dessin, c'est-à-dire par l'insuffisance des professeurs ?

Cela est à redouter; il est donc juste temps d'y pourvoir. On nous fera observer que ces choses-là se sentent et ne s'enseignent pas, et que chaque professeur n'a qu'à être invité à faire une plus grande part à la composition dans son enseignement. Cela serait vrai si le plus grand nombre des professeurs savait composer; mais, comme l'on ne peut enseigner que ce que l'on sait faire, nous affirmons, nous, que les professeurs actuels, qui ne savent que copier ou *corriger des copies* pour le dessin seul, sont hors d'état de composer et de faire composer. Ce ne sont pas des professeurs complets.

Quant aux artistes arrivés et capables de donner des leçons à cet égard, ils travaillent pour leur compte et n'enseignent jamais. Ils avaient autrefois des ateliers; ils n'en ont plus. C'est donc à l'école qu'il faut agir.

Des personnes dont nous ne contestons pas l'esprit éclairé et la bonne volonté, ont pensé qu'en augmentant le nombre des écoles de dessin, en y envoyant de bons modèles et en instituant un brevet de capacité pour l'enseignement du dessin, on aurait fait un grand pas vers le progrès. Il est certain que c'est par la base, c'est-à-dire par l'enseignement, qu'on doit élever le niveau de l'art. Acheter des tableaux au Salon, c'est bien; les faire faire meilleurs, c'est mieux. Il est donc préférable de confier aux écoles l'argent des contribuables, à condition qu'elles donnent ce qu'elles doivent donner, qu'on veille à l'enseignement et qu'on le remette à de bons professeurs.

Or les bons professeurs, selon les principes pédagogiques, manquent en province, et l'on est bien loin encore d'en avoir formé de réellement préparés à cette tâche importante.

On nous dira qu'on n'a pas suffisamment fait appel aux artistes de talent qui se trouvent dans chaque ville et qui pratiquent avec distinction. Nous avons répondu plus haut à cette objection; puis nous ferons observer aussi que ces artistes sont beaucoup trop rares en province; depuis longtemps Paris absorbe et retient ceux qui dépassent un certain niveau, parce qu'ils ne trouvent que dans ce milieu les éléments nécessaires à des ouvrages sérieux, des acheteurs et des encouragements. Enfin, en admettant que vous en trouvassiez, pensez-vous qu'ils voudront descendre à l'école pour le mince traitement que vous leur accordez?

Il ne faut pas prendre nos désirs pour des réalités et, comme l'autruche, mettre la tête sous le sable pour ne pas voir le danger!

Ce n'est pas par l'investiture que vous créerez les professeurs qui vous font défaut; vous ne pourrez en former que par un enseignement *normal* sérieux.

Nous ne voyons d'autre moyen que de créer cet enseignement à Paris, et nous en avons fait l'objet d'un mémoire à l'*Union centrale* en 1875. L'*Union centrale* a reculé devant la mesure; l'État s'y refuse aussi[1]. Nous le regrettons; l'initiative privée et la force des choses ne feront pas plus qu'elles n'ont fait depuis le commencement du siècle.

1. La seule objection sérieuse qui ait été présentée à cet égard est que les jeunes gens, amenés et formés à Paris, y resteront. D'abord cela n'est pas démontré ; mais en restât-il quinze sur vingt, vous en auriez déjà cinq. Dans ces circonstances, il ne faut pas s'effrayer de ces mécomptes, et puis les artistes aiment aussi à revenir dans leur pays natal et dans leur famille. Il suffira pour cela de leur y créer de bonnes positions de professeurs, qu'ils amélioreront en faisant des œuvres sérieuses de spécialité décorative. Des cours normaux sont très difficiles à établir, loin de Paris, dans tous les grands centres,

Si l'on eût suivi nos conseils, il y a six ans, nous aurions déjà gagné d'excellents missionnaires de la vraie doctrine.

Du reste, nous n'avons pas été seul à demander la création d'une école normale du dessin et des arts décoratifs.

Le 25 novembre 1852, une délégation du comité central des artistes demanda au Président de la République, entre autres vœux : « la création d'un Musée des beaux-arts appliqués et la fondation d'une École centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. »

En 1874, on répondait à l'*Union centrale*, à propos de la mauvaise voie où était engagée une industrie d'art importante :

« Ce genre de production nous est demandé, imposé; c'est trop exiger d'un homme que de vouloir lui faire repousser la fortune par pur amour de l'art. Nous ne sommes pas assez forts pour réformer le goût du public; nous ne pouvons être assez héroïques pour nous refuser à lui vendre ce qu'il nous commande expressément de lui faire. Assurément l'industriel ne saurait être, à ses propres frais et dépens, le censeur du bon goût. »

La création d'un *Collège des beaux-arts appliqués* apporterait un remède à cette situation, disait-on alors [1].

En 1875, M. Racinet explique que « la création d'une *école spéciale* où auraient été formés, selon les principes de l'*Union centrale*, des *normaliens* chargés de la propager dans l'enseignement a été un des rêves caressés jadis. Les événements publics ont empêché la poursuite de ce projet difficile et lourd à réaliser; il a été définitivement abandonné [2] ».

Cela ne nous empêcha pas d'envoyer en septembre, à l'*Union centrale*, un mémoire ou nous recommandions cette création avec beaucoup d'autres, notamment celle d'inspecteurs de l'enseignement du dessin, qui a été réalisée ensuite par l'État [3]; nous n'avons pas changé d'opinion depuis.

Un autre obstacle, que nous ne sommes pas à la veille de surmonter, c'est l'inconsistance et l'insuffisance de l'enseignement préparatoire, par suite de la hâte des jeunes gens à quitter l'école. Il suffit pour cela de jeter les yeux sur les plans d'enseignement que nous avons esquissés plus haut : combien de jeunes gens sont-ils amenés chaque année, même dans les plus grandes villes de province, à un avancement d'études qui leur permette d'aborder la composition avec les connaissances que nous avons admises comme le *minimum* nécessaire?

Nous ne nous faisons aucune illusion à cet égard, et pour cause ; il n'y en a presque point.

Nous ne rangeons certainement pas dans ce nombre ceux qui arrivent à savoir très bien dessiner ou modeler une académie ou un ornement d'après le plâtre. Nous demandons seulement aux personnes de sens quel parti, artistique ou industriel pratique, ces jeunes gens

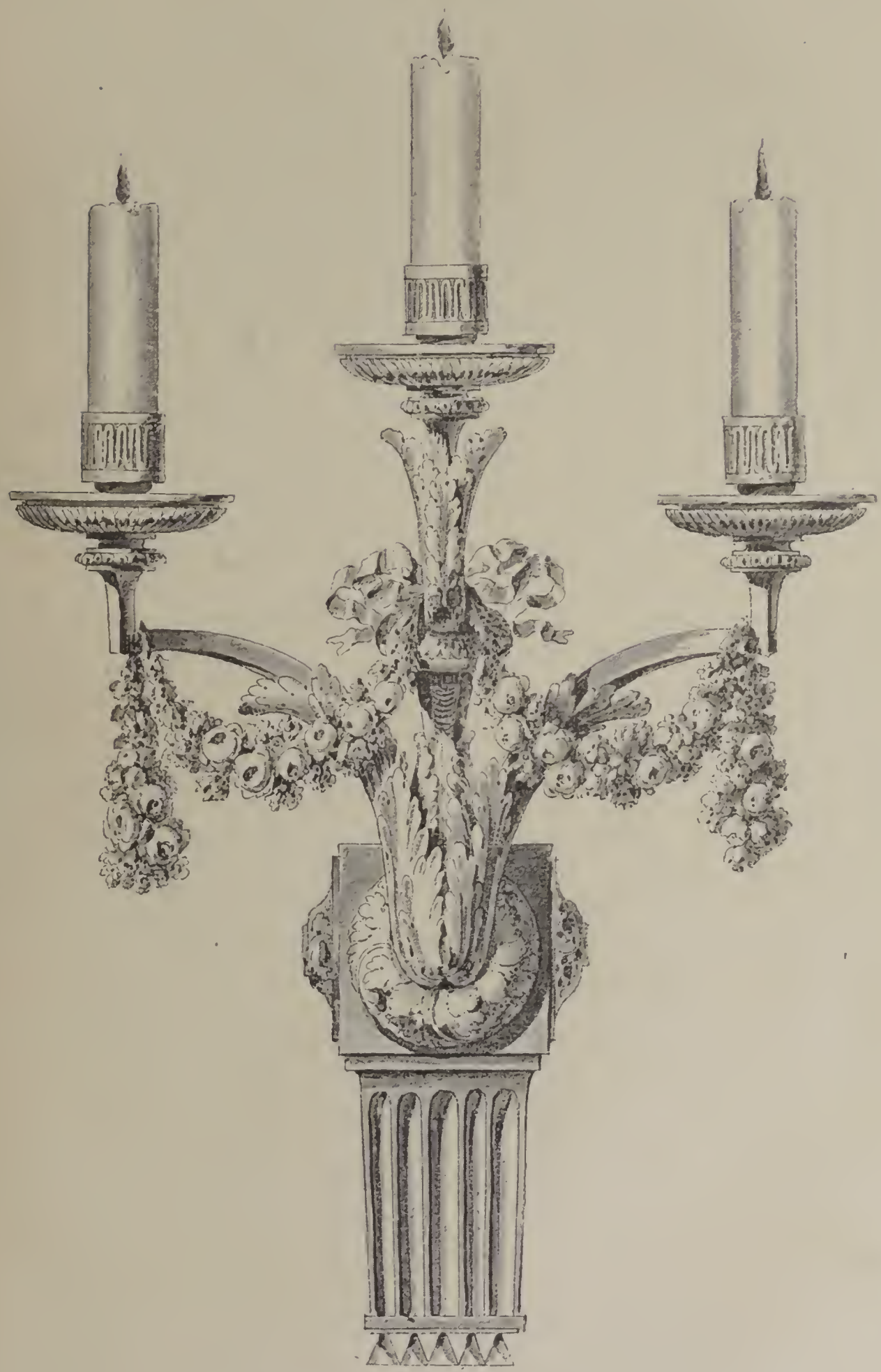
par suite de la situation actuelle du personnel enseignant et de certaines considérations que nous ne tenons pas à divulguer. Nous tournons dans un cercle vicieux. Tout ce qu'on essayera, en dehors d'un enseignement normal, qu'il sera même difficile d'établir dans la capitale, mais que nous croyons possible là seulement, échouera. Ce système a pu donner ailleurs ou de bons résultats ou des résultats négatifs ; on redoute une méthode d'enseignement normal d'Etat; peu nous importe; l'art pur n'a rien à voir sur ce terrain ; nous n'aurions pas de peine à démontrer pourquoi. Ce qui nous préoccupe, c'est que le temps marche pendant qu'on tâtonne et que la situation s'aggrave.

1. *Bulletin de l'Union centrale*, 1re année, page 73.

2. *Bulletin de l'Union centrale*, 2e année, p. 78.

3. « L'Etat n'a pas à juger, en matière d'art, entre les différents systèmes ; son rôle doit se borner à multiplier les moyens d'enseignement pour faciliter le développement de toutes les spécialités. (Discours de M. A. Proust, ministre des arts, à la distribution des prix de l'Ecole nationale des beaux-arts, 1871.) » En effet, le rôle de l'Etat est de maintenir *tous les enseignements* à un degré supérieur. Quand un genre d'enseignement manque, c'est à lui de le créer, parce qu'en France, malheureusement, on attend tout de l'Etat.

BRONZE



APPLIQUE A TROIS LUMIÈRES

FAC-SIMILÉ D'UN DESSIN DE J.-CH. DELAFOSSE (1734-1789)

(Collection de M. le Docteur SUCHET)

A. Quantin, imprimeur éditeur.

peuvent tirer de cette habileté à copier, où et comment ils devront apprendre le genre d'étude qui a fait l'objet de cette notice?

Les personnes éminentes qui sont dans les conseils et dans les comités directeurs à Paris, ont fait des efforts considérables pour l'enseignement du dessin. Les éditeurs se ruinent à publier des méthodes; mais la *méthodologie* a-t-elle fait d'autre pas que de déconseiller les modèles graphiques? Le programme pour le diplôme de l'enseignement du dessin a-t-il réservé, dans la capacité d'enseigner, à la méthodologie et à la composition, une part quelconque?

N'avons-nous pas démontré que, sans la méthode et sans la composition, on enseigne à des masses considérables d'élèves sans leur faire toucher le seul but utile de la science du dessin, qui est de les préparer à la pratique de l'art?

Les affiches annoncent pompeusement que l'enseignement de l'école a pour but l'*application à l'industrie;* n'est-ce pas une vaine promesse à laquelle les parents et les élèves se confient, d'année en année, alors que les professeurs de ces écoles sont hors d'état d'enseigner cette application, n'ont pas même compris en quoi elle consiste et, par conséquent, ne font aucun effort pour la tenter et retenir ainsi leurs élèves? Ceux-ci s'en vont par milliers, chaque année, sans avoir rien appris de réellement *applicable.*

Nous savons qu'aux yeux de beaucoup de gens nous ne sommes, nous qui écrivons ici, qu'un esprit inquiet et misanthrope; il nous importe peu. L'avenir nous rendra justice et prouvera que nous avions raison de nous préoccuper d'une semblable situation.

E.-L.-G. Charvet.

LA

MISSION CONFIÉE PAR L'UNION CENTRALE

A M. GERMAIN BAPST

Notre Revue n'a pu consacrer au voyage de M. Germain Bapst dans le centre de l'Europe que les quelques phrases contenues dans les procès-verbaux de l'Union centrale, et comme c'est verbalement que M. Bapst a rendu compte au conseil de sa mission, nous n'aurions pu donner aucun renseignement sur ce voyage, si nous n'en avions entendu de sa bouche l'intéressant récit.

La place dont nous disposons aujourd'hui ne nous permet pas de conserver à cette narration le tour pittoresque et amusant que savait lui donner le conteur. Mais ce que nous croyons utile de noter, c'est la portée pratique de ses observations. M. Bapst avait accepté de faire en Bavière, en Saxe, en Hongrie, en Autriche et en Bohême des visites à tous ceux que leur situation dans la conservation des musées et dans les industries d'art désignait pour aider au succès de l'exposition que prépare l'Union centrale.

Cette mission délicate, M. Germain Bapst l'a remplie avec un rare bonheur : il a établi entre l'Union centrale des Arts décoratifs et M. le baron de Heffner-Alteneck à Munich, M. Essenwein et M. de Schörn à Nuremberg, M. le conseiller aulique Graese, M. Buttner et M. le professeur Graff à Dresde, M. Fusch, M. Kalesse et M. Burg à Breslau, M. Ostereicke à Cracovie, MM. Pulsky Charles et François, M. Georges Rath, M. Xantheis, M. Hegedus, M. Henzelmann, M. le comte Eugène de Zichy et M. le comte Apponyi à Pesth, des relations qui seront profitables à toutes ces institutions qui ont même but et même utilité. Les notes qu'il a rapportées constituent déjà un dossier d'un réel intérêt, soit qu'on y cherche des renseignements pour le classement méthodique des objets, soit qu'on y veuille recueillir des indications sur la façon de présenter ces mêmes objets dans un jour favorable, par l'intelligente construction des vitrines, la mise en lumière; et ceci n'est pas la moindre des préoccupations que devraient avoir les conservateurs de nos musées.

Dans ces notes et croquis, nous avons encore vu les plans des musées nouveaux que l'Allemagne a récemment élevés pour les collections d'art et d'objets industriels.

Si du moins la France arrive la dernière dans ce grand mouvement d'étude, si, après

tous les autres pays, elle songe à construire un édifice consacré à l'union de l'art et de l'industrie, il est bon qu'elle profite des essais faits précédemment et qu'elle élève un monument excellent, approprié aux besoins des artistes, à l'éducation du public, à la facile étude des ouvriers.

A Munich, à Dresde, à Breslau, à Pesth, partout M. Germain Bapst a constaté la persévérance et la volonté d'un petit groupe d'hommes convaincus qui, soit en collectionnant et classant les vestiges de l'art ancien, soit en stimulant le travail et l'ingéniosité des artisans d'aujourd'hui, s'efforçaient de rattacher aux saines doctrines du passé les moyens et les habiletés du travail moderne. En dépit de l'adresse et des efforts des Allemands, c'est en Hongrie que notre voyageur a trouvé la note la plus franche, le caractère le mieux adapté, le style le plus attrayant. La suite de goûts et de modes n'y a pas encore fait son œuvre. A Vienne, M. Bapst avoue n'avoir pas rencontré ce qu'il espérait : les musées n'y sont pas classés avec la science des Allemands, leurs voisins, ni avec le goût de leurs frères, les Hongrois.

Nous remercions notre ami M. Bapst, au nom de tous ceux qui ont souci des choses d'art et de goût, d'avoir accepté l'utile mission qu'il a si bien remplie : il appartient aux jeunes et aux ardents de faire chez nos voisins de telles études ; ils en rapportent pour eux et pour tous des enseignements et laissent des souvenirs aimables de leur passage, aidant ainsi à cette grande communion et au progrès dans le beau.

J.-B.

LES

PEINTRES DÉCORATEURS DU XVIIIE SIÈCLE

LOUIS DURAMEAU

(1733-1796)

Le peintre Durameau est un négligé de notre époque. Académicien, garde des tableaux de la surintendance du roi, décorateur de quelque renom, il apparaît rarement aux catalogues de vente, plus rarement encore dans un livre d'art. En vérité, il méritait mieux. Son séjour chez Pierre, son passage à l'École des élèves protégés, un premier prix de peinture obtenu en 1757, le rendaient l'égal de ceux des débutants de son âge que le succès distingua vite.

Les Salons de l'époque déroulent ses toiles : Diderot le juge sévèrement, le condamne même. L'artiste ne se rebute pas, il persévère. Tous les deux ans, des tableaux d'histoire, la plupart commandés par le roi, comme le *Saint Louis* de l'École militaire, *la Continence de Bayard, Herminie sous les armes de Clorinde, Darès et Entelle* et autres, sortent de son atelier du vieux Louvre[1].

Le faire de Durameau n'a rien de séducteur; pourtant il pastiche agréablement les maîtres. Aussi voyons-nous Mariette lui confier « la copie de onze sujets d'après les différents génies italiens qui n'étoient encore connus par aucune estampe ». Durameau les dessina dans un voyage qu'il fit à Rome.

C'est au retour de ce pèlerinage au pays des merveilles que ce peintre embrasse le genre de la décoration. Nous sommes en 1769. Le théâtre de l'Opéra, incendié le 6 avril 1763, vient d'être rebâti par Moreau, l'architecte de la ville de Paris. Vassé et Caffieri apportent leurs statues et leurs bas-reliefs. La sculpture envahit tout dans la nouvelle salle : le plafond seul reste aux peintres. Durameau est choisi.

Un pareil travail devait l'effrayer. Bon Boullogne avait peint le plafond de l'hôtel des

1. Voir, pour la biographie complète de Durameau, *l'École royale des élèves protégés*, par M. Courajod; les Salons de 1767-1789; catalogue de Mariette; catalogue Paignon-Dijonval; vente du prince de Conti, 1777; vente du cabinet de M. de Castelmore.

comédiens français (1688); et l'aîné des Boullogne pouvait l'emporter sur le décorateur actuel de l'Académie royale de musique. Quelle confusion pour le corps des ballets! Une description de Guillet de Saint-Georges donne une théorie naïve de la voûte de la Comédie[1].

Des figures allégoriques vaguent çà et là. La Vérité nue symbolise l'action dramatique; la Tragédie, un poignard en main, exprime l'ensanglantement du drame, la Comédie présente son miroir aux travers humains. Plus loin, la Poésie attentive rappelle les poètes évaporés au lent travail de la forme. Près d'elle, l'Éloquence fulmine : sa voix n'est-elle pas un tonnerre et son feu un feu qui dévore? Trois « méchantes qualitez » passent devant le miroir de la Comédie. Elles voudraient se dérober à la risée des Muses. Ce sont : « la Vanité avec des plumes de paon sur la teste, l'Avarice et sa bourse, la Luxure à l'air immodeste ». La Nuit et les Heures, ses filles, occupent le plus haut du plafond. Leur venue annonce la fuite du Jour et l'ouverture de la scène. « Les portraits du théâtre, en effet, ne semblent bien paroistre que par le secours des illuminations. » Un concert de musiciens exécutant une ouverture éternelle accompagnent de leur balcon ces envolées célestes.

Durameau s'inspira de Boullogne, mais un déplorable contraste de composition alourdit son œuvre. Apollon sur un char que précède le Génie vient animer les Muses de l'Opéra : Musique, Danse et Poésie, Peinture et Mécanique. L'Ignorance et l'Envie vaincues sont précipitées. Le dieu était trop menu et Terpsichore trop pesante. La muse de Vestris affectait les formes « du Gladiateur ou de l'Hercule Farnèse ». Des malins prétendirent que la maigre Guimard n'avait pas servi de modèle. L'épisode de l'Ignorance et de l'Envie fut surtout fâcheux de colossal et de disproportionné. L'artiste s'en promettait merveille; le parterre, ému de voir semblable masse menacer sa tête, goûta peu l'opposition de sveltesse et de lourdeur produite trop indiscrètement. Les Muses n'auraient pas perdu leur idéal parnassien avec des envieux moins balourds. Au demeurant, nombre de choses estimables, groupes bien agencés, bel enchaînement.

Cette première épreuve de Durameau le préparait à un plus périlleux honneur. L'année suivante, les noces du Dauphin avec l'archiduchesse Marie-Antoinette révolutionnaient Versailles. Gabriel achevait le théâtre du Château et abandonnait la voûte au décorateur de l'Opéra de Paris.

Voici donc notre peintre remonté sur ses échafauds. La cour le jugera et la ville suit la cour.

Cette fois, l'applaudissement est unanime, et Durameau put se flatter d'avoir quelque peu contribué au magique spectacle du Festin royal, le 16 mai 1770. « Sur les dix heures du soir, raconte Papillon de la Ferté dans son *Journal inédit,* le roi se rendit avec sa famille à la salle du Festin royal disposée dans celle de spectacle; Sa Majesté la trouva garnie d'une quantité de monde prodigieuse; toutes les dames, sur le devant des loges, dans la plus grande parure, formoient un spectacle aussi surprenant que magnifique; aussi fixa-t-il l'attention de toute la cour. La salle de festin étoit éclairée d'une quantité prodigieuse de bougies, dont la lumière se répétoit dans les glaces des Galeries hautes de la salle. Il y eut pendant le festin un grand concert de cent quatre-vingts musiciens placés en face du roi dans

1. Voir *Revue universelle des arts*, année 1862; XV, 143.

un superbe salon construit par le sieur Arnould, ingénieur-machiniste, au bord du théâtre sous l'avant-scène. Ce salon en laissoit deux autres de côté pour tout le service du roi, de sorte qu'il n'y avoit aucun embarras dans l'enceinte de la salle à manger. La Galerie haute de la chapelle par laquelle Sa Majesté se rendit des appartements à la salle du festin étoit magnifiquement éclairée; nous y avions placé sur de grands gradins les musiciens des gardes françaises et suisses, qui exécutèrent pendant le passage de la cour des fanfares; ils étoient habillés à la Turque. Le souper dura deux heures et demie, après quoy le roi reconduisit madame la Dauphine dans son appartement. Le plafond de la salle de spectacle est un très beau morceau du sieur Durameau... »

Le décorateur avait pris pour sujet *Apollon préparant des couronnes aux hommes illustres dans les arts*. La couleur était chaude par endroit, par endroit aussi elle était blonde et fade. Le dessin rappelle trop celui de Pierre, mais l'influence de Natoire dégage les figures, les rend plus élégantes, plus vives, plus harmonieuses. En dépit des dorures prodiguées par Gabriel, l'œuvre de Durameau tint une place d'honneur au sommet de cet Opéra-merveille capitonné de bleu, où les diamants du Brésil rehaussèrent encore l'éclat du théâtre [1].

Cet ouvrage valut à notre artiste [2] les titres successifs d'académicien (27 août 1774 [3]) de peintre du cabinet du roi (1778) [4] de garde des tableaux de la couronne (1782) [5].

Après les trois décorateurs du siècle, Lemoine, Boucher, Natoire, Durameau est un élève sans grandes audaces. Néanmoins, il représentait les traditions et pouvait se piquer de maîtrise devant Lemoyne du vieux théâtre de Rouen, devant Robin [6], du spectacle de Bordeaux.

Il faut l'avouer, les plafonds de Durameau n'eurent ni le léger ni le transparent du *velum* des amphithéâtres romains, d'où tombait sur les épaules des patriciennes une rosée odorante. Nous lui aurions même fait grâce de cette pluie antique, si l'air et la lumière avaient circulé avec plus d'abondance dans les fuyants de ses voûtes.

HENRY DE CHENNEVIÈRES.

1. Durameau décora de même les plafonds des secondes loges entre les colonnes. Il y figura des *Amours portant les attributs des douze dieux*.

M. Questel fit enlever en 1871 le grand plafond, lors de l'installation de l'Assemblée nationale.

2. Durameau eut un rival en 1770. Briard, de l'Académie royale de peinture, exécutait à cette même occasion l'immense plafond mobile qui surmontait la scène de Versailles lorsque le théâtre se changeait en salle de bal, *Psyché conduite à l'immortalité par l'Amour et admise au rang des dieux*.

3. Son tableau de réception fut *l'Été*, de la Galerie d'Apollon au Louvre.

4. Cette charge attribuait 1200 ℔ par an, 400 ℔ de plus que le suisse de la Comédie-Française.

5. Durameau laissa un curieux souvenir de son passage à la conservation des tableaux du roi. C'est un catalogue illustré de tous les cadres qui contenaient les toiles célèbres du cabinet : mnémotechnie ingénieuse expliquée par quelques mots de texte et des renvois.

6. Voir le n° 166 du Salon de 1777. « Esquisse d'un plafond exécuté dans la nouvelle salle de spectacle de Bordeaux. »

LA SESSION NORMALE

DES

CANDIDATS AU DIPLOME DE PROFESSEUR POUR L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN

ENDANT toute la durée des vacances de Pâques, le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts a réuni à Paris, dans une session normale, la plupart des candidats qui ont l'intention de se présenter à l'examen du mois d'août prochain, en vue d'obtenir l'un des brevets exigés pour professer dorénavant l'enseignement du dessin dans les établissements universitaires. A cet effet, les inspecteurs du dessin et les inspecteurs d'académie avaient été invités à désigner ceux des candidats qui, dans chacune des circonscriptions, leur paraissent en mesure de profiter des conférences et des exercices qu'il avait été décidé de faire à Paris.

On avait en vue, en réunissant les futurs professeurs, de leur expliquer la méthode et de les exercer, sous la direction et la surveillance immédiates des inspecteurs, aux procédés qui conviennent le mieux à son application.

La mesure était nécessaire, il faut bien le reconnaître, car, jusqu'à l'année 1880, les professeurs de dessin étaient pour la plupart choisis parmi des artistes dont le talent pouvait ne pas être contestable, mais qu'aucun règlement n'astreignait à subir les épreuves pédagogiques qui sont imposées pour toutes les autres catégories de professeurs et qui forment la garantie d'une méthode générale. Il en résultait un défaut d'unité dans l'enseignement, chacun professant d'après ses instincts personnels. C'est assurément à cette cause qu'est due la faiblesse générale et l'inégalité qu'on a constatées à maintes reprises dans les résultats obtenus par un enseignement dont le programme seulement représentait un plan d'étude, bien fantaisiste d'ailleurs, mais dont l'application était loin d'avoir la régularité et la précision avec lesquelles sont dirigées toutes les autres études universitaires.

Les examens pour le brevet, qui ont été institués en 1880 à la suite de l'importante enquête faite par les inspecteurs du dessin, ont été l'occasion de constater combien il était urgent de ramener à une doctrine ferme et à une méthode rationnelle et uniforme des candidats chez lesquels on reconnaissait des qualités artistiques, mais trop souvent l'insuffisance des éléments scientifiques qui sont indispensables pour un bon enseignement complet du dessin.

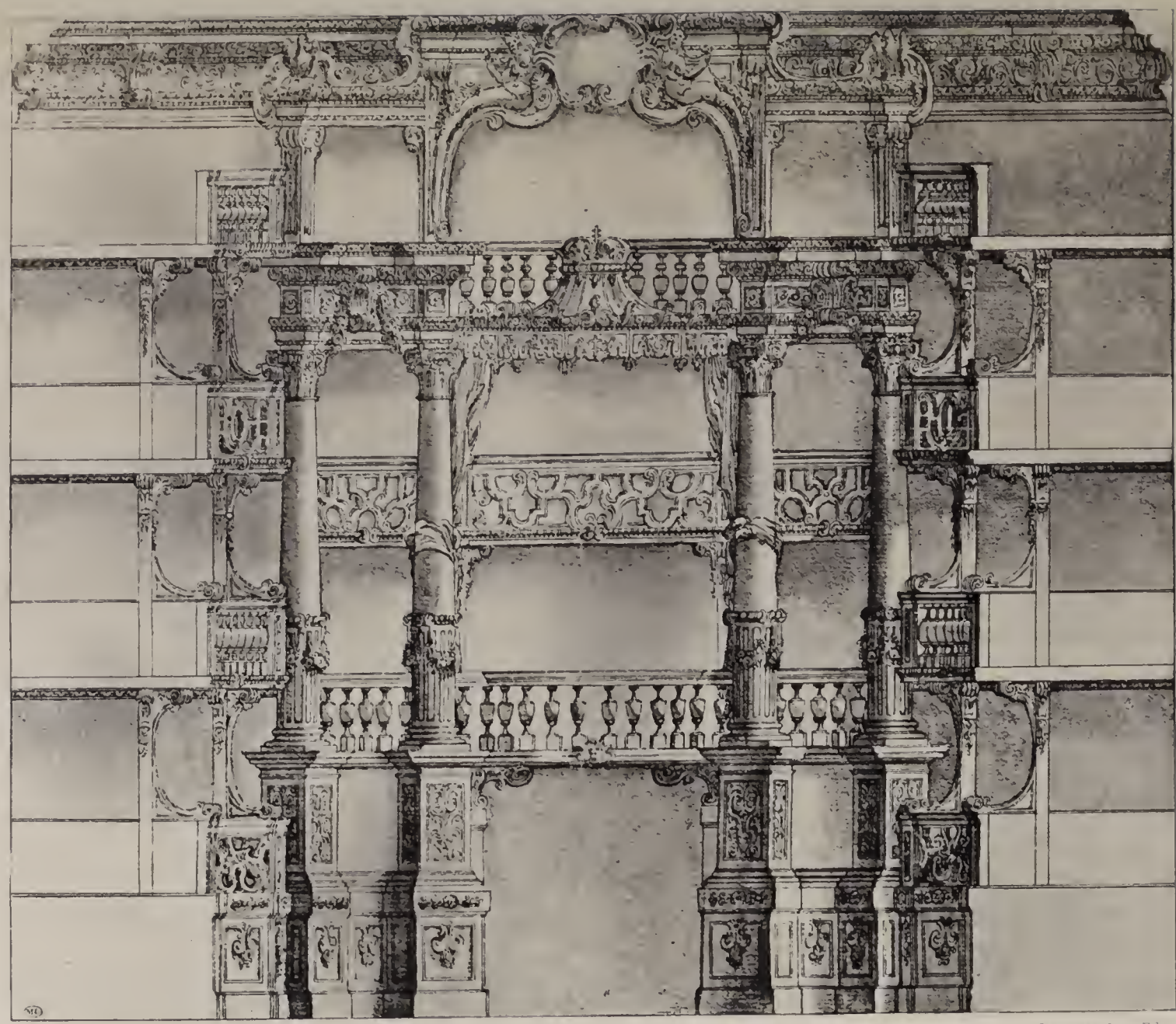
L'épreuve, renouvelée au mois d'août dernier, est venue confirmer ces observations. Il fut décidé, en conséquence, d'appeler les candidats à recevoir une explication sur les programmes nouveaux, et M. E. Guillaume reçut, en sa qualité d'inspecteur général, la mission d'organiser la session qui vient d'avoir lieu et dont on doit reconnaître l'importance et le succès.

Près de trois cents professeurs et candidats ont sollicité leur envoi à Paris et ont consacré dans leur entier les douze jours des vacances de Pâques à des assemblées quotidiennes qui ont été tenues dans les galeries du Louvre et à l'hémicycle des Beaux-Arts pour les conférences, et dans la salle Melpomène pour les études de dessin. M. Guillaume, assisté des membres du Conseil de l'enseignement du dessin et des inspecteurs et de professeurs, présidait à ces réunions auxquelles le ministre de l'instruction publique s'est rendu accompagné de M. Gréard, recteur de l'Académie de Paris, ainsi que M. le directeur général des beaux-arts. L'exposé de la méthode a été fait par M. Guillaume. Les explications sur le programme ont été données, pour l'enseignement primaire du dessin, par M. Pillet, pour le dessin géométral et la perspective par M. Chipiez, pour l'histoire de l'ornement par M. Lechevallier-Chevignard, pour l'anatomie par M. Mathieu Duval. En outre, M. Chipiez a fait une leçon sur les origines de l'art et l'art égyptien, et M. Roger Ballu une conférence sur la peinture au milieu des chefs-d'œuvre du Louvre.

Ces cours alternaient avec des exercices de dessin d'après l'ornement, l'antique, le modèle vivant, accompagnés d'explications sur le mode de procéder envisagé au point de vue pédagogique. Tous les dessins ont été rassemblés pour être examinés par circonscription et un rapport général sera vraisemblablement publié sur ces exercices, pour faire suite aux conférences qui ont été sténographiées et doivent former un volume destiné à répandre la connaissance de la méthode et à servir de guide à l'avenir pour les candidats au brevet.

La session normale portera ses fruits, il n'en faut pas douter. Ceux qui ont sacrifié si volontiers le repos de leurs vacances aux travaux de cette longue réunion remportent la bonne doctrine dont ils ont reçu la substance. Il faut renouveler ces réunions salutaires et en propager l'esprit en répandant partout le livre qui en consacre le souvenir.

A. Louvrier de Lajolais.



A Quantin Imp Edit

LOGE DU DUC DE LORRAINE DANS LA SALLE D'OPERA DE NANCY

dessin de G. ALLI dit IL BIBIENA (1659-1739)

DESSIN DU MUSÉE DU LOUVRE

LETTRE D'ANGLETERRE

Londres, le 5 avril 1882.

LE TRAITE DE COMMERCE FRANCO-ANGLAIS AU POINT DE VUE DES ARTS DÉCORATIFS

Il est difficile de prévoir quel sera le résultat de la situation créée par l'absence d'un traité de commerce entre la France et l'Angleterre, et, bien qu'il n'entre pas dans le cadre de la *Revue des Arts décoratifs* de discuter la question ni de se prononcer pour ou contre le libre échange, il n'est peut-être pas inutile d'examiner la solution nouvelle au point de vue des industries d'art et de se rendre compte des moyens dont disposent les grands centres industriels de l'Angleterre pour faire aux produits artistiques français une redoutable concurrence.

Il est bien entendu qu'en France cette concurrence n'est guère à redouter ; mais dans toutes les parties du monde civilisé, il faut s'attendre à voir les produits anglais lutter avec énergie contre les nôtres. Sheffield, Macclesfield, Birmingham, Worcester, Stoke, font preuve d'une activité dévorante et, disposant d'immenses capitaux, perfectionnent leur outillage, se procurent les modèles les plus parfaits et recrutent des armées de dessinateurs et d'artistes. Et c'est là un point sur lequel il importe d'appeler l'attention. Les arts de la céramique et du métal, l'orfèvrerie et l'ameublement ont fait ici des progrès considérables, dus surtout, il faut le dire, à la collaboration de dessinateurs, d'artistes, de contremaîtres et d'ouvriers français, attirés en Angleterre par des offres superbes et l'espoir, presque toujours réalisé, d'un avenir qu'ils n'eussent pas trouvé dans leur pays, malgré tout leur talent. C'est triste à dire, et cependant il faut avoir le courage de l'avouer, l'infériorité des salaires en France pousse chaque année un grand nombre d'artistes à venir chercher en Angleterre, dans les grands centres manufacturiers, une aisance à laquelle ils n'auraient même pu prétendre de notre côté de la Manche. Il faut donc nous préparer à voir encore un plus grand nombre d'artistes s'expatrier et venir mettre au service de l'art industriel anglais cette habileté, ce goût, cette adresse, cette délicatesse de main-d'œuvre qui ont été si longtemps l'apanage exclusif de l'art français. Et qu'on ne nous accuse pas d'exagération : il serait facile de prouver par des faits l'exactitude de ce que nous avançons ici et d'invoquer le témoignage des Anglais eux-mêmes ; certes, les Minton, les Doulton, les Ettlington et tant d'autres ne nous contrediront pas.

Veut-on maintenant une preuve évidente de l'activité déployée par les grandes industries artistiques et de l'importance pour les Français de ne pas se fier à leur supériorité très réelle, mais amoindrie en proportion des progrès de l'industrie anglaise ? Voici ce qui s'est passé le mois dernier :

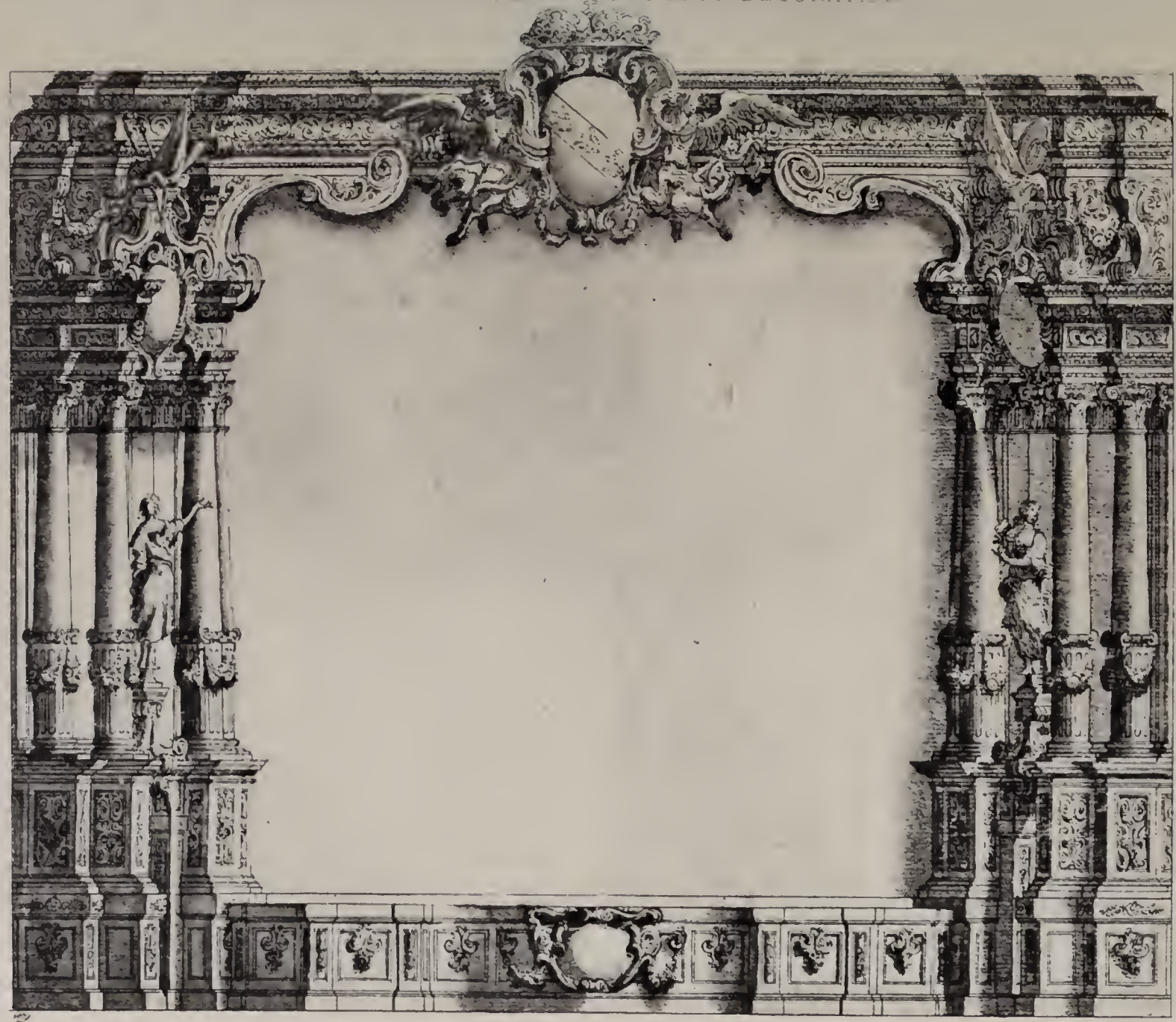
Au commencement du mois de mars, le président du département des sciences et des arts, lord Spencer, a reçu une députation formée des délégués de *quarante* villes du Royaume-Uni, qui venaient lui demander : 1° d'obtenir du Parlement une allocation spéciale pour permettre de placer dans les musées de province des modèles originaux ou des

productions d'objets d'art intéressant spécialement les industries locales, et de donner un plus grand développement à la circulation des objets d'art; 2° que toutes les collections nationales fussent placées sous le contrôle d'une administration centrale. Lord Spencer a très bien accueilli ces demandes et, dans la réponse qu'il a faite aux délégués, il a promis de faire son possible pour réaliser les vœux exprimés par la députation. Il a fait remarquer que le gouvernement avait déjà prévenu en partie les désirs des grands centres industriels et que, en ce qui concernait la circulation, le musée de South Kensington qui, en 1871, avait prêté 4,500 objets d'art à 98 musées et instituts de province, en avait, cette année, envoyé plus de 17,000 à 175 établissements divers. Le président au département des sciences et des arts a ajouté que le Parlement avait voté 2,000 liv. st. de plus cette année que l'année dernière pour les achats d'objets d'art, ce qui porte à 10,000 liv. st. la somme allouée pour 1883; que pour les reproductions galvanoplastiques et autres, il avait été voté 1,500 liv. st., et pour les reproductions photographiques 250 liv. st. de plus que les années précédentes. Passant ensuite à la question des expositions spéciales, lord Spencer a rappelé que, dans le courant de l'année dernière, Sheffield a eu son exposition spéciale des arts du métal, principalement du fer, Macclesfield son exposition de soieries, Birmingham d'objets japonais et de métal, et Worcester et Stoke une exposition spéciale de céramique Tous les objets figurant à ces expositions appartenaient au musée de South Kensington, dont l'importance grandit chaque jour par les services qu il rend à l'art industriel anglais.

Ces simples faits n'ont pas besoin de commentaire. Si l'argent est le nerf de la guerre, c'est aussi celui de l'industrie; dans la grande bataille industrielle qui va se livrer, l'argent jouera un rôle considérable, et les Anglais sont résolus, on vient de le voir, à ne pas le ménager pour s'assurer la victoire.

L'initiative privée, si puissante ici et si prompte à agir, ne reculera devant aucun sacrifice d'argent pour donner aux industries d'art une nouvelle impulsion, pour perfectionner ses moyens de fabrication et s'assurer le concours des meilleurs dessinateurs, des artistes les plus éminents, des ouvriers les plus habiles, et pour se procurer les plus parfaits modèles anciens ou modernes.

Que les représentants des grandes industries artistiques françaises veillent; qu'eux aussi, comme leurs voisins, s'unissent et s'entendent pour ne pas se laisser, non distancer, mais même atteindre par l'industrie étrangère; que, par de justes et sages concessions, ils s'attachent à conserver auprès d'eux les artistes et les ouvriers dont la collaboration si précieuse a placé au premier rang les industries d'art de la France. Il faut redoubler d'efforts, il faut multiplier les expositions, les manuels d'art, les brochures, les conférences : il y va de l'avenir de l'art industriel français. Il importe donc d'examiner avec calme la situation, de se compter et de ne pas faire fi de la concurrence des nations voisines; de suivre avec soin les progrès accomplis à l'étranger, d'imiter ce qu'il y a de bon chez nos voisins, tout en conservant cette originalité qui nous est propre. Jusqu'à présent, la France, par ses industries d'art, a été à la tête des nations d'Europe qui toutes reconnaissaient sa supériorité, l'ont imitée et l'imiteront constamment. Il importe que les écoliers ne puissent un jour en remontrer à leur maître. — P. V.



DÉCORATION POUR LA SCÈNE DE LA SALLE D'OPÉRA DE NANCY

[illegible] BIBIENA [illegible]

DESSIN DU MUSÉE DU LOUVRE

A. Quantin Imp Edit

L'ANCIENNE SALLE DE L'OPÉRA DE NANCY

Le chanoine Luigi Crespi a écrit les biographies de plusieurs peintres, architectes, décorateurs et machinistes, fils et petits-fils de Giovanni Maria Galli, dit il Bibiena, élève de l'Albane. Ces artistes, originaires de Bologne, ont travaillé, aux XVIIe et XVIIIe siècles, dans les diverses cours de l'Italie et de l'Europe. Ferdinando et Francesco, fils de Giovanni, furent longtemps employés à la cour de Vienne; leurs compositions offrent de telles analogies qu'il est difficile de les distinguer; mais on sait que Francesco Bibiena, en quittant le service de l'empereur d'Allemagne, se rendit près de Léopold, duc de Lorraine, pour lequel il contruisit le théâtre de Nancy. L'écusson aux trois alérions, surmonté de la couronne ducale, qui se trouve sur le dessin du Louvre (dont nous donnons ici la reproduction), ne laisse aucune incertitude à cet égard. Francesco fut l'organisateur des fêtes données à Naples pour l'arrivée de Philippe V, qui le nomma son premier architecte. Le théâtre de l'académie des Philharmoniques, à Vérone, et celui de l'Aliberti, à Rome, ses chefs-d'œuvre, ont été détruits par le feu. Bibiena professa, à l'institut de Bologne, l'architecture et la mécanique. Ses meilleurs élèves, pour les décorations de théâtre, furent G.-B. Fassetti, P. Spaggiari et G.-A. Paglia.

Commencée en 1707 et achevée en 1709, la salle d'opéra de Nancy fut presque entièrement détruite par le roi Stanislas, qui fit transporter, en 1738, les loges et les décorations dans la salle de comédie de Lunéville. Le théâtre de Bibiena, après avoir servi successivement de magasin de vivres et de caserne, n'existe plus. Vte B. de T.

BULLETIN
DE
L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

PROCES-VERBAL du jugement des concours ouverts par l'Union centrale pour la création d'un type de récompenses (Diplôme et Plaquette) à décerner aux lauréats de l'Exposition du Bois, des Tissus et du Papier en 1882.

Le jury s'est réuni au siège de la société, le mardi 18 avril, à dix heures précises, sous la présidence de M. Eugène GUILLAUME, membre de l'Institut.

Membres présents : MM. Berger, Bouilhet, Corroyer, Davanne, Falize, Galland, Louvrier de Lajolais, Lameire, Millet, Piat, Racinet, Sauvageot, Sédille, Train.

Après la lecture du programme, le président propose de commencer le jugement par le concours de la plaquette.

Le jury procède, suivant l'usage, par élimination et conserve, pour concourir à l'épreuve du deuxième degré, les trois compositions dont les auteurs sont, par ordre alphabétique :

MM. Glantzlin, Legrain et Verheyden-Stella.

Le jury procède ensuite au jugement du concours du diplôme et élimine successivement les projets présentés, à l'exception de cinq, parmi lesquels il choisit les trois compositions qui doivent concourir à la seconde épreuve.

Ces compositions sont de MM. Hervy, Michel et Roussel.

En outre, et en raison de l'intérêt de ce dernier concours, le jury décerne une première mention à M. Verdier ; une seconde mention à M. Laurent.

La séance est levée à midi.

Fait au siège de l'*Union centrale*, le 18 avril 1882.

Le président du jury,
E. GUILLAUME,
Membre de l'Institut.

BIBLIOGRAPHIE

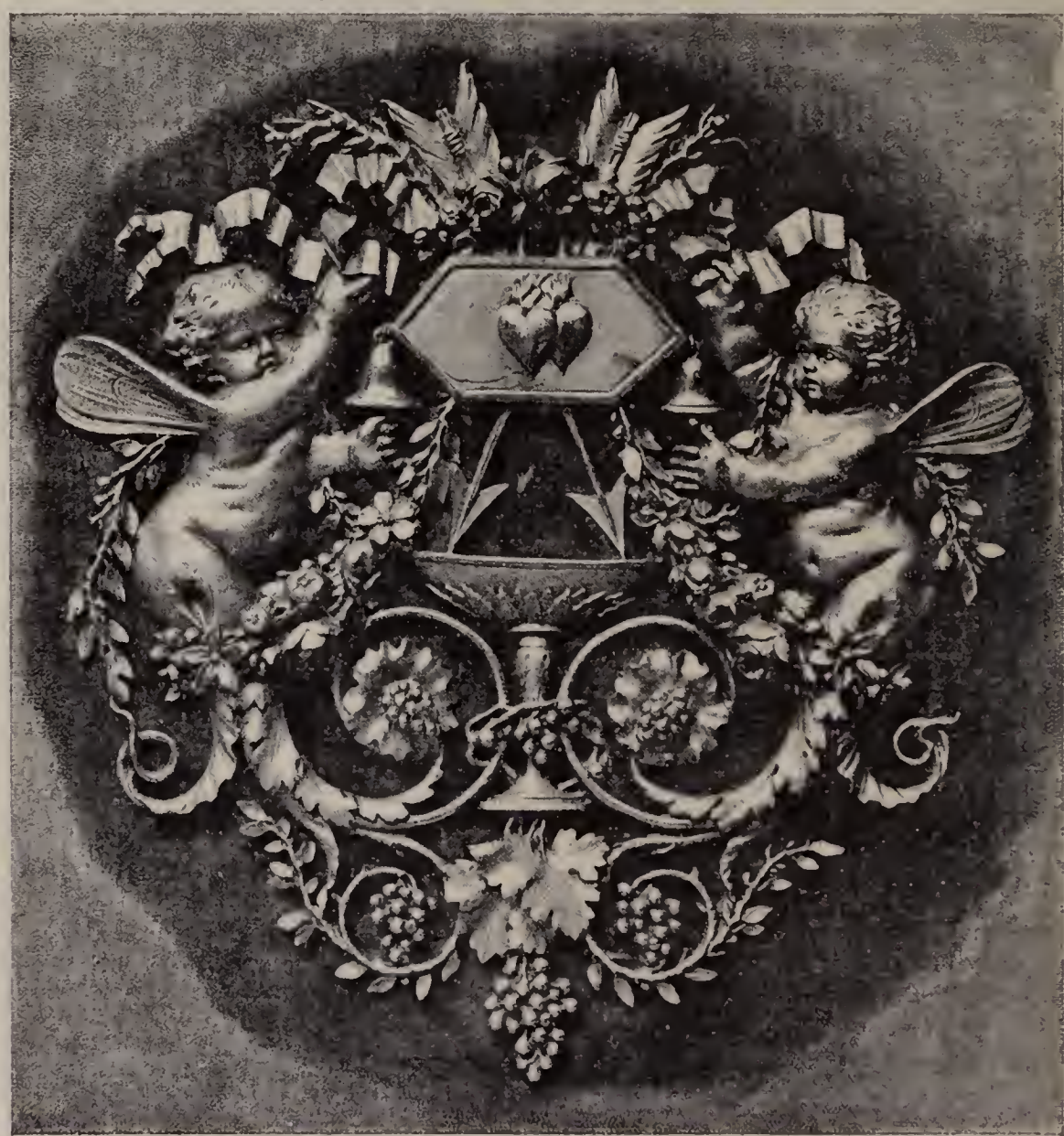
Sommaire de *l'Art*, n° 383 du 30 avril 1882 :

TEXTE. — *Une Famille d'artistes lombards au* XIVe *et au* XVe *siècle : Les Besozzo*, par le marquis Girolamo d'Adda, correspondant de l'Institut de France. — *Salon de 1882*, par Paul Leroi.

GRAVURES HORS TEXTE. — *Intérieur du vieux port, à Marseille.* Eau-forte originale de Lucien Gauthier. (Salon de 1882.) — *Rabelais, curé de Meudon.* Gravure d'Albert Bellenger, d'après le tableau de J.-A. Garnier, exposé au Salon de 1880. (Salon de 1882.)

GRAVURES DANS LE TEXTE. — *Portrait du marquis Girolamo d'Adda.* — *Seigneurs et dames jouant aux tarots ;* — *le Jeu de Paume ;* — *Divertissements champêtres.* (Fresques de Michelino Besozzo au Palais Borromée.) — *Une vieille route dans la Cornouaille.* Dessin de E. Boudier, d'après son tableau. — *Tête d'étude.* Dessin de Mlle L. Breslau. — *L'Étang de Vaugoing.* Dessin de A. Sauzay, d'après son tableau. — *Un Départ à Scheveningen.* Dessin de L.-P. Sauvaige, d'après son tableau. (Salon de 1882.)

Les abonnés de *l'Art* reçoivent *gratuitement* le *Courrier de l'Art.*



L'Imprimeur-Editeur-Gérant : A. QUANTIN.

LE

CORTÉGE HISTORIQUE DE VIENNE

A L'OCCASION DES NOCES D'ARGENT DE L'EMPEREUR

(Huldigungs Festzug der Stadt Wien, zur Feier der silbernen Hochzeit Ihrer Majestaeten, etc. Vienne, 1881.)

RÉCIT DES FÊTES DE VIENNE DU 27 AVRIL 1879

AVEC DIX-NEUF GRAVURES IMPRIMÉES DANS LE TEXTE ET TRENTE-SEPT PLANCHES

(Publication de la ville de Vienne [1].)

Le 27 avril 1879, la ville de Vienne était en fête. A tous les étages des superbes palais qui s'élèvent sur la *Ringstrasse*, le grand boulevard de la capitale autrichienne, ce n'étaient que drapeaux et oriflammes, trophées et panoplies, fleurs et guirlandes. Une foule compacte et en habits de fête se pressait dans la ville, et, de toutes les provinces de l'Autriche comme de l'étranger, des centaines de mille de partisans et de curieux s'étaient donné rendez-vous pour célébrer les noces d'argent de l'empereur François-Joseph Ier et de l'impératrice Élisabeth. Le soleil brillait d'un vif éclat.

Le Prater, ce délicieux bois de Boulogne des joyeux Viennois, offrait un aspect des plus pittoresques. Aux abords du bois, des Tyroliens, des Carinthiens, des Carnioles, dans leurs costumes nationaux, formés en longues colonnes, entonnaient leurs mélodieux *jodlers :* entré dans le bois, on était, comme par enchantement, transporté dans un autre monde.

De tous côtés éclataient les fanfares de troupes des hérauts dont les cuirasses d'acier poli scintillaient au soleil. Des chevaliers bardés de fer, aux longs cheveux flottants sur les épaules, de gentils pages en pourpoints pailletés, de majestueux patriciens en habits de velours frappé, portant de longues perruques et coiffés de chapeaux à panaches, les diverses corporations des arts et métiers, leurs bannières en tête, de charmantes bourgeoises en robes de soie et de brocart, de belles jeunes filles en costume moyen âge, de délicieuses rosières, des nymphes gracieuses, des déesses aux formes amples et superbes se rassemblaient de ci de là. Des chars, recouverts de coussins richement brodés, de tapisseries et d'étoffes de toutes nuances, chargés d'orfèvreries, de verroteries, de coffrets en bois sculpté, de curiosités de toute sorte, de banderoles, de couronnes, de feuillages et de pampres, attelés de six à huit chevaux prenaient leur rang dans le cortège.

C'était un pêle-mêle éblouissant de combinaisons capricieuses, d'ornements fantastiques, d'objets d'art, de costumes aux reflets chatoyants ; un fouillis de rayonnements et de couleurs éclatantes.

Soudain les guerriers montent à cheval, les patriciens entourent les chars, les belles dames

1. Nous empruntons cet article à la Revue *le Livre,* ainsi que la planche qui accompagne ce numéro. Ces Fêtes de Vienne sont de l'Art Décoratif au premier chef et nous sommes heureux de pouvoir faire profiter nos lecteurs, en supplément, de ce compte rendu rétrospectif.

montent sur leurs sièges. Les groupes se forment, présentant avec une remarquable fidélité historique les éléments divers de la société du XVIe siècle, disposés avec un goût exquis et constituant un immense tableau vivant où figuraient dix mille personnages, des centaines de chevaux et plus de trente chars.

Le cortège se mit en mouvement, et, traversant la grande *rue du Prater* et la *Ringstrasse*, défila devant un magnifique pavillon où se tenaient l'empereur et l'impératrice, entourés de la cour et de tous les dignitaires de l'État.

Les acclamations frénétiques de la foule, les remerciements empressés de l'empereur prouvaient que la municipalité de Vienne, en organisant ce cortège pour célébrer les noces d'argent des souverains, avait pleinement réussi. C'était plus qu'une manifestation de fidélité à la dynastie; c'était encore un hommage rendu au beau, au sublime. C'était un grand événement artistique.

Il importait d'en fixer le souvenir.

La ville de Vienne l'a fait, en publiant sous le titre cité à la tête de cet article, dans une édition de luxe avec gravures héliographiques, le récit de cette fête.

Son organisation avait été décidée par la municipalité de Vienne le 14 janvier 1878. Les corporations des arts et métiers, du commerce et de l'industrie, l'aristocratie, les vingt-sept sociétés des chemins de fer autrichiennes, les sociétés de tir, les chasseurs, les corps de pompiers s'empressèrent d'offrir leur concours. La Société des artistes délégua les professeurs Charles Kundmann et Hanns Makart, les architectes Andreas Streit et Otto Wagner, et le peintre Frédéric Schilcher, qui prirent une grande part à l'élaboration et à l'exécution du programme et enlevèrent les suffrages de la population.

La tâche principale échut à Hanns Makart, le plus habile coloriste de l'école de Piloty, élève supérieur même à son maître par la virtuosité éblouissante de son pinceau, et dont on se rappelle le succès éclatant obtenu par *l'Entrée de Charles-Quint à Anvers*. Makart fut chargé de composer les esquisses du cortège projeté.

Il avait assisté en 1877, à Anvers, au troisième centenaire de la naissance de Rubens, et s'y était inspiré du génie décoratif du maître flamand. Il possède aussi « cette patience incroyable à regarder » qu'un critique français a remarquée chez les Allemands.

L'histoire artistique de la ville de Vienne est pleine de cortèges de ce genre. Il y en avait notamment quand les empereurs ceignaient la couronne du Saint-Empire romain, célébraient leurs fiançailles ou conviaient à un grand congrès les princes de l'Europe. Maximilien Ier en était un amateur passionné et les musées impériaux possèdent de curieuses estampes qui représentent les cortèges et les tournois organisés par cet empereur.

En 1878, il s'agissait non pas d'un tournoi, d'un spectacle militaire comme on en voit sur ces estampes, mais d'un hommage de fidélité de la bourgeoisie, d'une représentation symbolique de la science, des arts, de l'agriculture, de l'industrie et du commerce. Seulement la monotonie des costumes de notre siècle démocratique se prêtait mal à un déploiement de pompe et à un tableau de couleurs variées.

C'est pourquoi Makart s'est inspiré, pour les détails de la fête, de cette brillante époque de la Renaissance, si féconde dans toutes les branches de l'activité humaine, si admirable dans ses créations artistiques.

Les esquisses de Makart, tracées sur des toiles de 60 sur 172 centimètres, furent exposées les 25 et 26 février 1878. Elles soulevèrent un énorme enthousiasme. La population, jusque-là hésitante, prit confiance. On se mit à l'œuvre avec une ardeur fiévreuse. La confection des costumes, la construction des chars se fit sous la surveillance des meilleurs artistes de Vienne : les sculpteurs Silbernagel, Reinhold, Voelkel, Charles Costenoble, Rodolphe Weyer, les architectes Koenig, Feldscharek, les peintres Édouard Stadlin, Joseph Fux, etc.

La ville de Vienne leur exprima sa reconnaissance en offrant à la *Société des artistes* deux exemplaires de la médaille frappée en commémoration des noces d'argent de François-Joseph et d'Élisabeth.

L'artiste est parvenu à faire figurer dans le cortège certaines branches de l'industrie absolument modernes, tout en restant dans l'esprit du XVIe siècle. Ainsi le char triomphal, sur lequel le dieu du feu célèbre ses noces avec une nymphe, donne bien l'idée de nos chemins de fer; au premier plan de ce char, trois faunes tiennent la roue ailée posée sur une tête de Cerbère; sur un côté, deux gnomes s'élancent sur le char; au dernier plan, des naïades portent les grandes ailes de corbeau servant de trône au dieu, qui enlace la nymphe; le charbon brûlant sur deux candélabres repré-

sente l'offrande. Au milieu du char, six dames symbolisent les grandes provinces autrichiennes : l'Autriche, la Bohême, la Moravie, la Pologne, la Silésie et la Styrie.

Le char du commerce est une vaste estrade entourée de feuillage et ornée à l'avant d'une tête de panthère sculptée. On y voit sur un globe un Mercure, grandeur naturelle, entouré d'ancres, d'avirons et de cornes d'abondance; la voiture est encombrée de balles, de caisses, de barils et d'étoffes que plusieurs jeunes dames offrent ou examinent, vendent ou achètent.

Le char de la Navigation frappe les yeux ; c'est le pont d'un vaisseau ; à la proue sont des dauphins sculptés ; à la poupe, la tête du dieu du Danube, entourée de poissons et de coquillages ; sur le pont se tiennent un Triton et deux néréides ; le grand mât et son gréement est supporté par un Bucentaure, autour duquel est un groupe allégorique de six dames : l'Autriche, la Hongrie, la Bavière, la Chine, l'Égypte et la Grèce.

Sur le char des Orfèvres plusieurs dames représentent, avec leurs pierreries, leurs brillantes toilettes, leurs diadèmes aux mille feux de diamants, le luxe le plus effréné.

Les imprimeurs ont pour symbole un génie, porteur d'une torche et accompagné de la Science et de la Littérature ; en arrière, Gutenberg surveille le travail d'une presse, sur laquelle des typographes tirent les exemplaires d'une chronique de la fête ; un artiste vénitien et un Albert Durer complètent ce groupe pittoresque.

Une plate-forme, dont les coins sont formés par quatre Génies, soutenant les candélabres desquels se dégagent les flammes symbolisant l'inspiration, une Vénus de Médicis assise sur un trône que surmonte un baldaquin à colonnes et entourée de dames inspiratrices des arts, composent le char des artistes.

Nous remarquons encore le char des mineurs, sur lequel trois géants fouillent un sol étincelant d'or et d'argent, tandis que la fée des diamants sort du puits escortée de gnomes fantastiques.

Une description détaillée des autres chars de la Chasse, de l'Industrie et du Commerce serait certes intéressante, mais nous entraînerait trop loin. Nous renonçons à examiner minutieusement tous les groupes que M. Makart a organisés, tous les chars qu'il a imaginés, tous les costumes pittoresques qu'il a dessinés ou imités des anciennes estampes.

Pour donner une simple idée de l'ensemble, nous allons énumérer rapidement les groupes esquissés par Makart, rangés dans le cortège et reproduits en trente-sept gravures pour la splendide publication de la ville de Vienne par les artistes suivants :

Place du défilé devant l'empereur, par Otto Wagner; — Hérauts et musiciens, par le même; — Porte-bannière et jeunes patriciens, par le chevalier Jules Blaass; — Chasse historique (deux planches), par Joseph Fux; — Fauconnerie, par Adolphe Hirschel; — Jardiniers, par François Russ; — Vignerons, par Joseph Rumpler; — Mineurs, par Alois Greill; — Meuniers et Boulangers, par Hugo Charlemont; — Pâtissiers et Laitiers, par Leo Reifenstein; — Bouchers, par Rodolphe-Huber; — Charcutiers, par R. Huber et A. Hirschel; — Aubergistes, par Rod. Geyling; — Industries du vêtement, par Armand Eichler; — Passementiers, fabricants de soierie, tisserands, teinturiers, drapiers, etc. (deux planches), par Édouard de Luttich-Luttischheim ; — Tanneurs, par Arm. Eichler; — Carrossiers, par Sigismond l'Allemand; — Tourneurs, par Charlemont; — Menuisiers, par Ernest Berger; — Verriers, par Charles Probst; — Potiers, par Frédéric Rumpler; Peintres en bâtiments et tonneliers, par Joseph Schmoranz; —Opticiens et horlogers, par Alois Greill; — Mécaniciens et fabricants de machines, par Joseph Schmoranz; — Commerce et brocanteurs, par Jean Subic; — Navigation, par Sigismond l'Allemand; — Chemins de fer, par Rod. Weyr; — Ouvriers en métaux, par Leo Reifenstein; — Fabricants de coffres-forts, par Fr. Rumpler; — Ouvriers en étain, par Rod. Geyling; — Fondeurs et bronziers, par Rod. Geyling; — Orfèvres et graveurs, par François Russ; — Imprimeurs et libraires, par Ferdinand Laufberger; et enfin — Artistes (deux planches), par Fr. Rumpler.

La reproduction de ces dessins a été confiée à la *Société de gravure (Gesellschaft fuer vervielfaltigende Kuenste)*, importante société fondée en 1871 dans le but de propager les arts de reproduction en Autriche et d'encourager la gravure, qui commençait à disparaître devant les succès de la photographie. Cette société prend une part active au développement de tous les procédés pour la reproduction des œuvres d'art. Son établissement, installé en 1876 pour y faire imprimer toutes les gravures et eaux-fortes publiées par la Société, est le plus grand de l'Autriche et les épreuves qui en sortent sont irréprochables.

Ses gravures au burin et polychromiques, sa magnifique revue périodique, *Die graphischen Kuenste* sont fort appréciées de tous les amateurs d'Allemagne et partout à l'étranger. Cette revue a pris une des premières places parmi les plus belles publications consacrées au développement des beaux-arts.

Le directeur de l'Institut cartographique militaire d'Autriche a imaginé, pour produire les plaques des gravures que nous avons sous les yeux, un procédé fort ingénieux, qui constitue un remarquable progrès dans l'héliogravure. L'imprimerie de la Société les a imprimées avec un soin extrême, et cette publication fait un honneur infini à tous ceux qui y ont collaboré, et surtout à M. Oscar Berggruen, le rédacteur en chef du *Graphischen Kuenste*, qui a dirigé le travail avec une érudition parfaite et un goût exquis.

Nous ne saurions trop insister sur l'ensemble de ces planches reproduisant tout le cortège historique. Elles sont gravées avec une fidélité absolue, par un procédé qui exclut la monotonie et laisse à chaque planche la saveur d'un véritable tableau. Toute la Renaissance défile sous les yeux, avec ses costumes, ses emblèmes, son mobilier, ses monuments même. Rien ne saurait y être comparé dans les gravures des fêtes connues jusqu'à ce jour, tantôt trop faites de *chic*, tantôt d'une trop grande sécheresse de copie. Après avoir fait un effort prodigieux dans l'exécution du cortège lui-même, la ville de Vienne a voulu le continuer jusque dans sa reproduction. Elle y a pleinement réussi, et l'on voit que tout le monde, dessinateurs, graveurs, imprimeurs, ont fait de cet ouvrage une question de patriotisme.

Nous reproduisons une des planches (format réduit) du cortège, celle représentant les imprimeurs et les libraires.

Il reste encore à mentionner, en dehors du grand album reproduisant le cortège, les illustrations du récit même des fêtes, les dessins de Rodolphe Alt, Adolphe Wirsch, Otto Wagner, François Russ et Rodolphe Huber, qui représentent la scène au Prater, le pavillon impérial, les corporations et sociétés en costumes modernes (les étudiants, pompiers, chasseurs, gymnastes), les tableaux *Vienne en 1857* et *Vienne en 1881*, et enfin les jolies ornementations gravées dans le texte d'après les dessins de M. Andreas Groll.

Ce volume est digne de l'album. La typographie y est parfaite; les ornements innombrables qui encadrent toutes les pages sont d'une richesse peut-être un peu excessive, mais qui se fait pardonner son débordement de luxe par le débordement d'enthousiasme qui se maintient pour tout ce qui touche à ces fêtes et à leur reproduction.

En somme, cette splendide publication est de bon augure pour l'avenir du mouvement artistique en Autriche. Le public de Vienne s'est toujours distingué par son goût délicat. Depuis une vingtaine d'années on y peut constater le développement considérable de l'art décoratif. La *Société des artistes*, les nombreux *Kunstvereine* de l'Autriche, la *Société de gravure*, etc., ont fait de grands progrès et acquis une importance incontestable.

Le cortège historique a été une excellente occasion de propagande et aura des conséquences importantes pour la vie artistique. Le peuple y aura ressenti les plaisirs délicats du beau. Le gouvernement, les parlements, les sociétés ne manqueront pas de suivre le mouvement. Ils comprendront mieux l'importance des arts et leur utilité pour la richesse et la prospérité du pays. Il serait à désirer qu'en France on eût également souci de l'éducation artistique du peuple. Il ne suffit pas de se répéter que nous avons l'instinct du beau, il faut nourrir ce goût et lui donner des modèles, de peur qu'il ne se perde.

La direction de la *Revue des Arts décoratifs* a pensé que les abonnés seraient heureux de pouvoir posséder les planches de ce cortège, qui ne se trouvent pas dans le commerce et qu'il serait impossible de se procurer. Voir à ce sujet l'avis qui accompagne ce numéro.

PARIS. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît.

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

Le Musée des Arts décoratifs du 28 octobre 1879 au 8 mars 1880. A M. le duc de Chaulnes, par M. le marquis Ph. de Chennevières. 1
Les tapisseries décoratives, I, par Alfred Darcel. 12
L'art de la soie sous Louis XIII (suite), par Brossard, conservateur du Musée d'art et d'industrie de Lyon 20
Chronique française et étrangère. 26
Correspondance : M. Christofle à M. Tiffany. 28
Bulletin de l'Union centrale 30

La manufacture nationale de Beauvais (suite), par Gerspach 37
L'art décoratif au Salon de 1881, par Genuys 48
La guerre à la contrefaçon, I. Les fausses porcelaines de Sèvres, par Édouard Garnier . 53
Lettre d'Angleterre, par P. V. 58
Maisons de plaisance, par V. Ch. 59
Bulletin de l'Union centrale 65

Les tapisseries décoratives, II, par Alfred Darcel. 69
Un danger, par Saint-Juirs. 77
Les nouvelles écoles d'art et d'industrie en France et en Angleterre, par A.-L. de L.. . . 84
Les portes de Saint-Maclou à Rouen, par J. Adeline. 88
Chronique française et étrangère 91
Lettre de Galicie 94
Bulletin de l'Union centrale. 96
Bibliographie : *Raphaël, sa vie et son œuvre*, de M. Müntz ; *l'Année artistique*, de M. Victor Champier ; *Bibliographie céramique*, de M. Champfleury. 97

Les manufactures nationales : Sèvres, par Édouard Garnier. 101
L'exposition d'art décoratif espagnol et portugais à South-Kensington, par P. Villars. . . 111
Distribution des prix à l'École nationale des arts décoratifs 119
Chronique française et étrangère 126
Costumes et décors au théâtre, I, par Henry de Chennevières. 129
Bulletin du Musée des Arts décoratifs. 131
Bibliographie : *Histoire générale de la tapisserie*, de M. Guiffrey 132

Pages.

Pierre Puget, décorateur, par P. Rioux-Maillou 133
La sculpture sur bois à Florence, le professeur Luigi Frullini, par Hermann Billungs . . 144
Costumes et décors au théâtre : *Œdipe roi*, par Henry de Chennevières 148
Bulletin de l'Union centrale des Arts décoratifs 150
Bibliographie : Les *Mémoires de Benvenuto Cellini*, par V. Ch 162

Souvenirs d'un directeur des beaux-arts, par le marquis Ph. de Chennevières 165
Les faïences lyonnaises au XVIIIe siècle, par Brossard 176
Mort de M. Adrien Dubouché 190
Chronique française et étrangère 192
Bibliographie : *La Renaissance en France*, de M. Léon Palustre, par *** 196

L'art à travers les mœurs : Le siècle de Louis XIV, par Henry Havard 197
Adrien Dubouché : La vie et l'œuvre, par A. Guillemot 209
Chronique française et étrangère 222
Costumes et décors au théâtre : J.-B. Lavastre, *la Biche au bois*, par Henry de Chennevières 225
Bibliographie : Ch. Bülher, *Les Poêles de faïence dans le canton des Grisons, aux XVIe et XVIIe siècles*, par Édouard Garnier 228

La Mosaïque, par Gerspach 245

Bulletin de l'Union centrale : la 7e exposition technologique : le bois, le tissu, le papier (règlement, dispositions générales) 262
Bibliographie : J. Guiffrey, *Antoine Van Dyck* ; — Ch. Ephrussi, *Albert Dürer et ses dessins* ; — H. Havard, *l'Art à travers les mœurs* ; — Ch. Blanc, *Grammaire des arts décoratifs* ; — Du Sartel, *la Porcelaine de Chine* ; — Ch. Perrot et Ch. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité* ; — René Ménard, *Histoire artistique du métal*, par V. Ch 268

L'architecture et l'étude de la génération des styles, I, par Charles Chipiez 277
Le nouveau Musée des Arts décoratifs de Berlin, par Ad. Rosemberg 281
Costumes et décors au théâtre : J.-B. Lavastre, paysagiste ; *les Mille et une Nuits*, par Henry de Chennevières 286
Le tombeau de Riocreux : Discours de MM. Journault et Lauth 290
L'art russe : Tableau d'autel en argent, par C 294
Bulletin de l'Union centrale des Arts décoratifs : Assemblées générales, rapports de M. Bouilhet et de M. le comte de Ganay 296
Bibliographie : F. Collinot et A. de Beaumont, *les Ornements de la Perse* 308

L'architecture et l'étude de la génération des styles (suite), II, par Ch. Chipiez 309
David d'Angers, décorateur, par Henry Jouin 316
Costumes et décors au théâtre : MM. Rubé et Chaperon, le ballet de *Namouna*, par Henry de Chennevières 327
Lettre d'Angleterre 329

Pages.

Bulletin de l'Union centrale : le Salon des arts décoratifs. Exposition technologique 330
Bibliographie : Édouard Garnier : *Histoire de la céramique*, par VICTOR CHAMPIER 338
Le rôle du bijou moderne dans le costume, par E. FONTENAY. 341
Les manufactures nationales : Sèvres, la porcelaine tendre, par ED. GARNIER 346
A propos de l'enquête sur les industries d'art : une manufacture modèle, par VICTOR CHAMPIER. 355
De l'étude de la composition dans l'enseignement des arts du dessin, par CHARVET. . . . 382
Bulletin de l'Union centrale. 368
Bibliographie : Ch. Yriarte, *Florence ;* — M. Marius Michel, *la Reliure commerciale et industrielle*. 371

Les maîtres décorateurs : III, Luc Olivier Merson, par GEORGES DUPLESSIS 373
De l'étude de la composition dans l'enseignement des arts du dessin (fin), par CHARVET, inspecteur de l'enseignement du dessin. 382
La mission confiée par l'Union centrale à M. Germain Bapst 394
Les peintres décorateurs du XVIIIe siècle, LOUIS DURAMEAU. 396
La session normale des candidats au diplôme de professeur pour l'enseignement du dessin, par LOUVRIER DE LAJOLAIS 399
Lettre d'Angleterre : le traité de commerce franco-anglais au point de vue des arts décoratifs, par P. V.. 401
L'ancienne salle de l'Opéra de Nancy, par le vicomte B. de T. 403
Bulletin de l'Union centrale 403
Bibliographie 404

SUPPLÉMENT

Le relieur pourra ajouter à la fin du volume les cinq numéros des *Tablettes du collectionneur* parus en octobre, novembre et décembre 1881, janvier et février 1882, ainsi que le *Cortège historique de Vienne,* supplément de la *Revue des arts décoratifs* de juin 1881.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

AVIS AU RELIEUR

Les planches hors texte doivent être placées EN REGARD des pages indiquées dans la table ci-contre.

TABLE

DES PLANCHES HORS TEXTE

Pages.

SERRURERIE. — (Musée du Louvre.) — Serrure en fer forgé du XVIIe siècle, et clefs en fer ciselé (XVIe et XVIIe siècles) 8

TAPISSERIE. — Les Chasses de Louis XV ; le limier, tapisserie de la manufacture des Gobelins (XVIIIe siècle), d'après Oudry. 14

MÉTAL. — Panneau en fer ciselé, par M. Émile Vernier (Exposition de l'Union centrale) . 34

TAPISSERIE. — La Noble Pastorale, tapisserie de la manufacture de Beauvais, d'après François Boucher 42

CÉRAMIQUE. — Service de porcelaine exécuté par la maison Haviland pour le président de la République des États-Unis, d'après les compositions de M. Davis. 52

ORFÈVRERIE. — Cafetière, époque Louis XIV (travail français) ; cafetière, époque Louis XV (travail hollandais) ; chandelier époque Louis XIV (travail français). 66

DÉCORATION DES APPARTEMENTS. — Panneau décoratif, composition et dessin de Gillot (1673-1722) ; appartient à l'École nationale des Arts décoratifs. 79

TAPISSERIE. — La Bonne Aventure, composition de François Boucher pour la manufacture des Gobelins 76

DÉCORATION DES APPARTEMENTS. — Salle de bain du cardinal Bibbiena, décoration exécutée par Raphaël. 97

FERRONNERIE. — Bouquet de pavots en plomb repoussé au marteau, exécuté par M. Marrou, de Rouen. 100

MÉTAL. — Applique en bronze, composition et dessin d'Ænéas Vico (1519-1563); appartient à l'Ecole nationale des Arts décoratifs. 119

TABLETTERIE. — Modèles de miroirs, composition et dessin de MM. Giraudat et Ardail (concours de l'École nationale des Arts décoratifs). 124

Pages.

AMEUBLEMENT. — Pendule en écaille et bronze, époque Louis XIV (collection de M. de Saint-Pierre), exposition du métal à l'Union centrale 132

SCULPTURE SUR BOIS. — Porte-flambeau, exécuté par le professeur Luigi Frullini, de Florence (travail italien) 144

DÉCORATION THÉATRALE. — Décor d'*Œdipe roi*, dessin original de Ph. Chaperon (Théâtre-Français, 1881). 150

BRONZE D'AMEUBLEMENT. — Détail de la garniture d'un bureau (époque de la Régence) . . 160

CÉRAMIQUE. — Plat de Joseph Combe ; appartient au Musée d'art et d'industrie de Lyon. 176

DÉCORATION DES PALAIS. — La salle de bal (Henri II), au château de Fontainebleau. . . . 196

BRONZE. — Vase, fac-similé d'un dessin original de Lepautre (1611-1681), collection de M. le docteur Suchet 206

GALERIE DES COLLECTIONNEURS. — M. Adrien Dubouché, fondateur du Musée de Limoges (1818-1881), d'après un dessin de M. C. David. 210

VERRERIE. — Verreries vénitiennes (XVIe siècle), appartenant au Musée de Limoges, collection de M. P. Gasnault 212

VERRERIE. — Verres à ailerons (Venise, XVIe siècle), Hanap couvert (verrerie espagnole, XVIIe siècle), appartenant au Musée de Limoges (collection P. Gasnault). 218

DÉCORATION DES APPARTEMENTS. — Modèle de plafond, composition et dessin de Ch.-P.-J. Normand (1765-1840) 266

DÉCORATION DES PALAIS. — Porte latérale de la chapelle du palais de Fontainebleau. [Le titre de la planche indique par erreur la *Galerie Henri II*] 276

BOIS SCULPTÉ. — Bahut de fiancée en bois sculpté (*Apollon et Diane tuant les Niobides*), travail italien du XVIe siècle, appartenant au Musée des Arts décoratifs de Berlin . . . 281

ORFÈVRERIE. — Coupe d'argent doré (XVIe siècle), appartenant au Musée des Arts décoratifs de Berlin 284

ORFÈVRERIE RELIGIEUSE. — Tableau d'autel russe, triptyque en argent repoussé. 294

SCULPTURE MONUMENTALE. — Porte du grand tope bouddhique de Sanchi, dans l'Inde centrale, d'après le moulage appartenant au Musée des Arts décoratifs 300

DÉCORATION ARABE. — Vases arabe et persan, en cuivre damasquiné, chromolithographie. 308

DÉCORATION THÉATRALE. — La place publique à Corfou, décor du 2me acte du ballet de *Namouna*, à l'Opéra ; dessin original de M. Ph. Chaperon 328

DÉCORATION DES APPARTEMENTS. — Modèle de plafond, composition et dessin de Ch.-P.-J. Normand (1765-1840). 336

Pages.

Orfevrerie. Coupe gothique de la fin du xve siècle (trésor d'argent de Lunebourg) ; appartient au Musée des Arts décoratifs de Berlin. 340

Céramique. — Grande coupe en porcelaine (hauteur, 1 mètre), composition et dessin de MM. Cavaillé-Coll et Rouillard, sculpture de M. Braconnot. 354

Décoration des appartements. — Modèles de panneaux, composition et dessin de Ch.-P.-J. Normand (1765-1840). 358

Serrurerie. — Musée du Louvre. — Heurtoir, travail italien (xvie siècle) ; clefs en fer ou en acier ciselé (xviie siècle) 364

Fer.— Jardinière en fer forgé (travail suédois); composition et dessin de M. D.-A. Carlsson 366

Sculpture monumentale. — Tombeau de Pierre et de Jean de Médicis (1472), par Andréa Verrochio. 371

Métal. — Modèles de vases ; composition et dessin de Ch.-P.-J. Normand (1765-1840) . 386

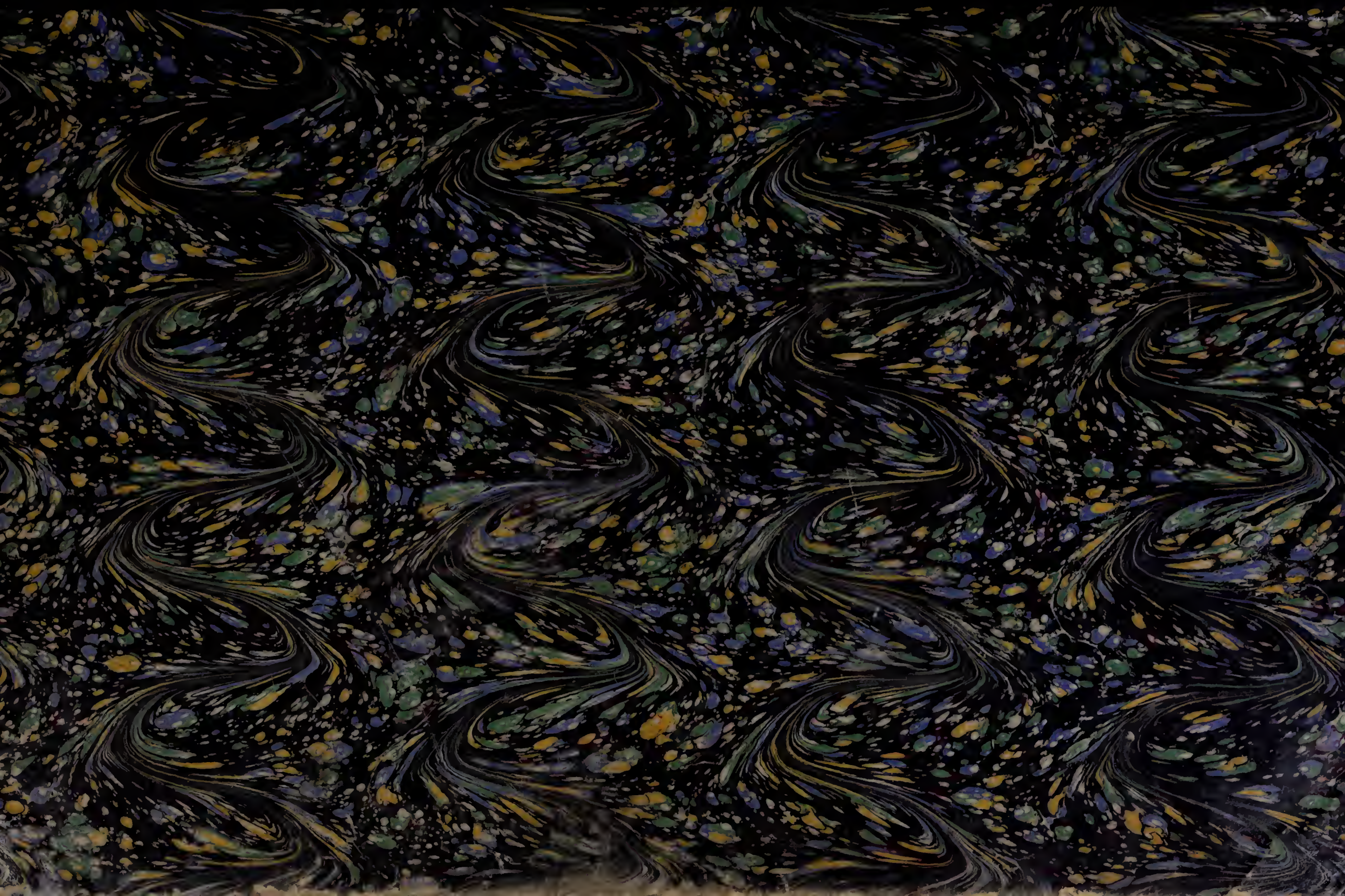
Bronze. — Applique à trois lumières ; fac-similé d'un dessin de J.-Ch. Delafosse (1734-1789) ; collection de M. le docteur Suchet. 392

Décoration des théatres. — Loge du duc de Lorraine dans la salle d'Opéra de Nancy ; dessin de Galli, dit Il Bibbiena (1659-1739), au Musée du Louvre 401

Décoration des théatres. — Décoration pour la scène de la salle d'Opéra de Nancy, dessin de Galli, dit Il Bibbiena, au Musée du Louvre 402

Le cortège historique de Vienne. — Le char des Imprimeurs et des Libraires, par Makart.

Cette planche pourra être placée à volonté à la fin du volume, avec les quatre pages de texte (supplément) qui en donnent la description.

FIN DE LA TABLE DES PLANCHES.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01490 4821